КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени АЛЬ-ФАРАБИ

Г. Ж. Болатова

АНАЛИЗ ПОЭТИКИ ЭПОПЕИ «ПУТЬ АБАЯ»

Учебное пособие

Алматы
«Қазақ университеті»
2014

УДК 821.512.122.0=161.1(0758)
ББК 83.3(5 Каз − Рус)я73
Б 79

Рекомендовано к изданию Ученым советом факультета филологии, литературоведения и мировых языков, РИСО и учебно-методической секцией по гуманитарным и естественнонаучным специальностям РУМС высшего и послевузовского образования МОН РК на базе КазНУ им. аль-Фараби
(Протокол №2 от 2 июля 2013 г.)

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор ***З. Бисенгали***
доктор филологических наук, профессор ***Б. Абдигазыулы***
доктор филологических наук, профессор ***А. Исмакова***

Болатова Г.Ж.
Б 79 Анализ поэтики эпопеи «Путь Абая»: учебное пособие. – Алматы: Қазақ университеті, 2014. – 138 с.
ISBN 978-601-04-0362-8

Настоящее учебное пособие посвящено проблеме анализа поэтики эпопеи «Путь Абая» М. Ауэзова. Задача пособия – помочь студентам овладеть приемами исследования прозаического произведения, направленными на углубление и обогащение непосредственного восприятия большого литературного произведения (эпопеи). Анализ художественного текста в предлагаемом учебном пособии позволит органично включить в лекционные и практические занятия историко-литературную, художественно-эстетическую информацию, ознакомить обучающихся с элементами анализа произведения, понять эволюцию художественной мысли автора, изучить своеобразие его творческой манеры.

Рекомендуется для студентов, магистрантов и преподавателей филологических факультетов.

УДК 821.512.122.0=161.1(0758)
ББК 83.3(5 Каз − Рус)я73

ISBN 978-601-04-0362-8

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебное пособие посвящено проблеме поэтики эпопеи «Путь Абая» М. Ауэзова. Задача пособия – помочь студентам овладеть приемами исследования прозаического произведения, направленными на углубление и обогащение восприятия литературного произведения.

Анализ художественного текста в предложенном в данном учебном пособии аспекте позволит органично внести в занятия историко-литературную, художественно-эстетическую информацию, познакомить с элементами поэтики произведения, вдуматься в развитие авторской мысли, понять своеобразие его творческой манеры. Вместе с тем одним из основных ориентиров является обучение студентов находить и фиксировать элементы поэтики, систематизировать и идентифицировать, затем объяснить и интерпретировать их. Успешность такого подхода связана с определением характера отношений компонентов поэтики в тексте и установлением их связей. Чтобы научить студентов распознавать факты поэтического опыта автора, занятия по сравнительно-сопоставительному анализу текстов должны носить последовательно практический характер. Поэтому предлагаемое нами учебное пособие содержит некоторые элементы практикума. В нем представлен ряд тем, знакомство с которыми необходимо для углубленного постижения эпопеи «Путь Абая». Теоретические сведения, содержащиеся в каждом из разделов, дополняются конкретным анализом текста романа, который дает возможность не только

расширить и углубить эти сведения, но и показать, как обнаруженные поэтические выразительные средства «живут» в реальном тексте, как в процессе переводческой интерпретации они получают актуализацию и конкретизацию и становятся действительными фактами поэтики в переводном тексте. Знакомство с разными переводческими толкованиями, трансформациями, переложениями и с целенаправленными объяснениями текста должно помочь учащимся обнаружить новые смысловые пласты.

Развитие теоретико-практической подготовки студентов по анализу и интерпретации художественно-выразительных средств литературных произведений позволит в какой-то мере выйти за рамки традиционного литературоведения, вникая в суть предпереводческой и постпереводческой оценки оригинала и переводных текстов.

Пособие представляет собой интегративный курс, учитывающий и обобщающий результаты литературоведческих и переводческих исследований, устанавливает органические и межпредметные связи и находится на пересечении таких дисциплин, как поэтика, теория текста, стилистика.

Анализ структуры текста предваряет истолкование, а в дальнейшем дополняется выводами содержательного характера и соотносится с ними.

Учебное пособие состоит их трех частей, где речь идет о целом комплексе проблем, тесно связанных друг с другом и требующих совместного их рассмотрения.

Данное издание и его методический аппарат содержат в себе инновационные способы анализа художественных текстов и может быть использовано для создания новых элективных курсов по теории и поэтике текста на педагогических и переводческих факультетах вузов.

Пособие также содержит в себе образцы семантического, лингвостилистического и лингвопоэтического анализа художественных текстов, потому требует как произведение словесно-художественного творчества специфических, более тонких и разветвленных методов анализа.

I
ИНТЕРЬЕР И ПОЭТИКА ТЕКСТА

1.1. Функции интерьера в художественном тексте

Мир художественного произведения, как известно, представляет собой систему, в какой-то мере соотносимую с реальным миром: в него входят персонажи со своими психологическими особенностями, события, природа, вещи, созданные человеком, в нем есть приметы реального времени и пространства.

Метафизическое значение понятия «художественный мир» включает в себя две реальности: первичную и вымышленную. Есть и другое более узкое значение «мира»: предметы, изображенные в тексте и образующие структуру. То есть мир предметный, или предметная изобразительность, обеспечивают целостность восприятия, их мысленное содержание, представление и воображение.

Национальный образ мира каждого народа состоит из целого комплекса жизнедеятельных структур художественной действительности текста, его отличает большая подвижность элементов поэтики, среди которых интерьер, пейзаж и портрет занимают очень важное место. Они определяют специфику духовной реальности, возникающей в сознании читателя при погружении в художественный текст.

В отличие от пейзажа, который представляет собой незамкнутое пространство внешнего национального мира, и от

портрета, который является составной частью структуры персонажа и воплощает в себе типичное, характерное и индивидуальное, интерьер представляет собой только внутреннее, замкнутое, или частично замкнутое, пространство описываемого какого-либо помещения: жилища, здания и т.д.

Художественно-эстетические функции интерьера в литературном произведении различны и разнообразны. Зачастую их сводят к описанию образа жизни персонажей, социальной или национальной специфики быта, условий жизни людей, для характеристики внутреннего мира литературных героев, социальной среды. В этом плане они часто анализируются как «художественная деталь», которая фиксирует внимание читателя на наиболее важной детали в окружающем его предметном мире.

Поэтому художественный перевод, целью которого является воссоздание интерпретации национальной среды и быта, интерьера в исторических текстах, должен принять во внимание принципы культурологического подхода, изучающего «мир национального дома», предметы социально-культурный среды или последовательность культурной преемственности в развитии национального быта во времени и истории как единой художественной системы.

Например, из всей системы романа резко выделяется интерьер как часть поэтики.

Изображенное помещение – каталажка – в той художественной форме, в какой показано в романе, несет в себе приметы не только интерьера прошедших времен, но и авторскую интенцию, потому что явление это для того времени исключительно неказахское, несущее в себе приметы социальных перемен, поэтому эта деталь представляет не столько предметный мир, созданный писателем, сколько окружающий быт Абая, обживающего эту каталажку.

«Сарала қылыш» несет в себе экспрессию автора, возможно, имплицитную информацию, что не показано в переводах.

Оригинал: «Он шақты күннен бері Абай Семейде каталашкада отыр. Үлкен абақтының өзі емес. Бірақ уақытша жаза орны болса да, каталашка өз тұтқынын әрбір жаза орнына лайықты, қысымда ұстайды. Темір торлы терезе, құлыптаулы

есік бар. Сол есіктің орта тусындағы тар тесік тұтқын адамның сырт дүниемен қатынасына тар өткел болады.

Жасауыл әр шақырғанға келмейді. Сарала қылыш асынған, ұйқылы жүзді, орта жасты, көп ажымды күзетшілер» [2, 166].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Хоть каталажка и не настоящая тюрьма, а всего лишь арестное помещение при полицейской части, но она держит своих пленников в строгости, приличествующей такого рода местам. Окна забраны решетками, камеры постоянно на замке, средством общения с внешним миром – то есть со сторожами – служит маленькое окошечко в двери. Но сторожа, пожилые люди с сонными глазами и серыми лицами, украшенные в знак своей должности шашкой через плечо, далеко не всегда откликаются на стук арестантов» [5, 421].

А. Ким: «Вот уже десятый день Абай находился в арестантской части при Семипалатинском полицейском участке. Хотя каталажка, где он сидел, не тюремная камера, а место временного заключения арестанта до его суда, но порядки там были весьма строгие, соответствующие такого рода заведениям. Окна забраны решетками, дверь камеры всегда заперта, на массивной двери имелось маленькое окошечко, через которое можно было общаться с внешним миром, то есть со сторожами каталажки. Однако эти охранники не всегда являлись на зов арестанта. Охрана состояла сплошь из людей пожилых, с одинаковыми серыми лицами и сонными глазами, грузных, малоподвижных, по виду не воинственных, но украшенных казенным оружием – саблей через плечо» [8, 186-187].

Художник не случайно придал значение таким *историческим и национальным реалиям, предметному миру интерьера*, характеризующим каталажку прошлого века, а переводчики не обратили должного внимания деталям, как «көп ажымды күзетшілер»:

а) *сторожа* того времени. Эти *сторожа* – «пожилые люди с сонными глазами и серыми лицами». Смыслобъемные исторические картины прошлого. Следует обратить внимание на то, что здесь в оригинале не «пожилые сторожа», а люди средних лет, но рано постаревшие. Эта деталь интерьера зна-

чима, поэтому есть необходимость обращения более пристального внимания этому фрагменту текста;

б) *шашки*. Охранное оружие того времени. Ими сторожа украшены «в знак своей должности». Детали охранного снаряжения прошлых времен;

в) *тусклый фонарь, заправляемый керосином*: «… иногда и ночью Абай читал, стоя под тусклым фонарем, подвешенным высоко на стене его камеры. Когда лампа начинала чадить и гаснуть, Абай подходил к двери и начинал стучать в нее кулаком». Фонарь как предмет тюремного интерьера прошлого века – этот фонарь «*заправляется керосином*».

Автор здесь все детали стягивает к одной субъективной сфере, размещает все на одной повествовательной плоскости, использует реалии, имеющие определенную фоновую информацию:

1) *киргиз*. Прежнее неправильное название казахов в XIX веке, часто использовался в негативном контексте. Историческая реалия прошлого. Сторож ворчит: «…киргиз, ученым заделался!..»;

2) *ояз*. Историческая реалия прошлого. Так казахи именовали уездного начальника. *Урядники* и *стражники* также придают этому фрагменту исторический фон прошлого.

Вместе с тем определенную эстетическую нагрузку несут и детали специфически национальные, окружающие Абая и раскрывающие национально-содержательную сторону его характера как художественного образа [5, 421-423];

3) *кумыс и сорпа*: «Абай действительно не объедал каталажку; и *кумыс*, и *сорпа,* и *чай* – все доставлялось ему друзьями»; сорпа в этом фрагменте упоминается 2 раза, кумыс – 3 раза. То есть они становятся заметной частью предметного мира интерьера, расширающей его замкнутость. Кроме того, в составе предметного мира есть и «*вареное мясо* и разное печенье к *чаю*…»;

4) *жигит*. Казахская реалия. Появление *жигита* в каталажке привносит в сцену яркий национальный колорит. Так, среди *посетителей* есть некий Баймагамбет, «которого Абай давно уже взял себе в *жигиты* для ухода за конями». В данном

контексте «*жигит*» – не просто молодой человек, а добросовестный работник, верный Абаю человек.

Мы видим, как возникает целая система взаимодействия различных национальных и инонациональных деталей, так или иначе организующих образ каталажки и ее особое замкнутое пространство, центром которого является сам поэт. *Книги*, которые читает Абай, приносит ему адвокат, и они становятся наиболее активной и символической деталью предметного мира тюрьмы и духовного мира поэта.

Собственно как предмет книга упоминается в этом небольшом отрывке 7 раз, в том числе 1 раз в форме иносказания («книги-друзья»), так как это одно из средств создания образа:

1. «На другой же день после ареста Абая адвокат навестил его и с тех пор под предлогом ознакомления с делом приходил через день, каждый раз принося новые книги и приговаривая с улыбкой:

– Ну вот, привел вам еще *друзей* в вашу темницу...»

Чтение как процесс в этом фрагменте упоминается 6 раз; автор обращает внимание на способ чтения и на то, что читает Абай.

Собственно, как жанр *роман* упомянут в отрывке 2 раза.

Не случайно автор обращает внимание на то, какие произведения читает или о каких вспоминает в каталажке Абай – «*Дубровский*» и «*Сохатый*».

Таким образом, читатель может догадаться, о том, какие мысли волнуют героя.

Таким методом накапливания отдельных характеристик создается значимый для всей этой главы образ книги, который становится лейтмотивом и доминирующим из всех деталей предметного мира тюрьмы, что должно быть учтено при анализе текста.

Образ книги здесь выполняет сюжетно-композиционную функцию. Книга, процесс ее чтения выстраиваются в ряд, образовывают в совокупности интерьер и характеризуют центрального героя, поэта, просветителя, сидящего в темнице. А в художественном пространстве эпопеи этот образ становится сквозным и даже *символическим*, ведь сам образ книги

соотносится с учением, знанием, просвещением, с борьбой против невежества и мракобесия.

Являясь самой значимой частью предметного мира в интерьере *каталажки,* книга в руках просветителя-узника вырастает до могучего символа: книга-образ тайной свободы в условиях политической несвободы.

Книги часто становятся знаками, символами переживаний людей. Приводим интересные примеры из текста эпопеи, указывающие на выделение книги и чтения крупным планом, несущим повышенную смысловую, идейную нагрузку:

1. «…он успел несколько свыкнуться со своим положением и почти все время *читал*».

2. «*Чтение* поглощало все его внимание, и дни проходили незаметно».

3. «*Книги* доставлял Абаю его давний знакомый − адвокат Андреев» − указывает на связь передовых представителей русской демократии с казахским просветителем.

4. «На другой же день после ареста Абая адвокат навестил его и с тех пор под предлогом ознакомления с делом приходил через день, каждый раз принося *новые книги* и приговаривая с улыбкой: – Ну вот, привел вам еще *друзей* в вашу темницу...» – таков намек адвоката на символическую роль книги как носительницы просвещения и свободы и на связь с верными *друзьями*, единомышленниками.

5. «Адвокат сразу же добился для него разрешения пользоваться *книгами*». Книги как знак потаенной свободы и непрерывности борьбы за демократические идеалы.

6. «*Романы* были один другого интереснее, и для чтения не хватало дня». Романы – особый захватывающий мир поэта, расширяющие творческий кругозор Абая.

7. «по вечерам, а иногда и ночью Абай *читал*, стоя под тусклым фонарем, подвешенным высоко на стене его камеры». Книги как образ всепоглощающего чтения.

8. «…ворча и покрикивая на Абая: − «Ишь ты, киргиз, ученым заделался!.. И за бабушку, и за дедушку в каталажке *начитаться* хочешь?»

Книги и их чтение вызывают раздражение старых охранников, живущих своим миром.

9. «У меня ни друга, ни утешения здесь нет, одни только *книги*...».

Книги выступают в роли задушевных собеседников, заменяющих друзей.

10.«Утром он выпил немного вчерашнего кумыса и углубился в *чтение* заинтересовавшего его *романа*». Книга – ежедневное и постоянное занятие в каталажке.

11. «Книга называлась «Сохатый». Здесь писатель М.О. Ауэзов заостряет внимание на содержании книги: она об отважных свободолюбивых людях, вождем которых был некий Сохатый. Идеи и содержание книги Абай соотнес с сюжетом «Дубровского», со своей ситуацией, обнаруживая в них сходство, и приходит к такому выводу: «Разные люди, разные народы одинаково не терпят насилия и несправедливости. Значит, не родовые признаки, не принадлежность к какой-либо расе или племени руководят людьми: их гнев пробуждается сходным угнетенным положением... Абай глубоко задумался над этим».

12. «Книга лежала раскрытой на его коленях». Раскрытая книга – открытое для поэта знание, возможность познания новых неизведанных миров.

Очень важна культурологическая функция интерьера в историческом произведении, наглядно представляющем историческое время и местный колорит, для чего автор широко использует *реалии, историзмы, просторечную русскую лексику* (в устах старых охранников), казахские *архаизмы* и т.д.

В структуре романа-эпопеи вещный мир зачастую характеризует жизнь героя, указывает на его социальное и материальное положение.

В этой связи можно проследить интересные параллели и схожие результаты. Например, описание бедного быта студента Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского и изображение убогого жилища Базаралы в романе-эпопее М.О. Ауэзова.

Известно, что бытовые детали интерьера в романе русского писателя зримо характеризовали комнатенку студента, *схожую с гробом*.

То ли мы видим в аульном пейзаже, предваряющем интерьер казахской юрты Базаралы? «Аул Базаралы состоял из полутора

десятков юрт его родственников и друзей, таких же бедняков, как он сам. Здесь были только *серые ветхие* юрты или *простые шалаши*. Небольшая юрта Базаралы, с *потемневшей, зачиненной во многих местах кошмой,* стояла посредине аула.

В романе Ф.М. Достоевского таковы основные характерис тики комнатки-клетушки:

а) *крошечная* клетушка, шагов в шесть длиной;

б) имевшая *самый жалкий* вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стен обоями;

в) *до того низкая*, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок…».

А вот основные характеристики быта бедняков в эпопее М. Ауэзова:

а) аульный пейзаж составляют полутора десятков юрт родственников и друзей, таких же бедняков, как он сам;

б) были только *серые ветхие* юрты или *простые шалаши*;

в) небольшая юрта Базаралы, с *потемневшей, зачиненной во многих местах кошмой,* стояла посредине аула.

Сходство бедности студента и народного героя определяется внутренним убранством помещений, характеризующим социальный статус персонажей. У самого Базаралы: юрта с *потем-невшей, зачиненной во многих местах кошмой.* Определительная характеристика *потемневшая* говорит о ее ветхости, а *зачи-ненная во многих местах* – что она очень часто подвергалась ремонту. Согласно казахским понятиям, это самая крайняя степень бедности.

Теперь, что мы видим в самой *клетушке* студента Раскольникова: клетушка его *крошечная, шагов в шесть длиной* – говорится о стесненности обитания и – метафорически: об отсутствии каких-либо возможностей молодой энергии героя развернуться; она имеет «*самый жалкий* вид со своими желтень-кими, пыльными и всюду отставшими от стен обоями»; *до*

того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок…». В этом кратком описании сквозит мысль писателя

об униженности человека, поставленного обществом в самые крайние условия существования.

Теперь сопоставим предметный мир интерьера клетушки Раскольникова с предметным миром интерьера юрты Базаралы, чтобы подтвердить его функцию в раскрытии социальной характеристики героя.

У Ф.М. Достоевского: «Мебель соответствовала помещению: было три старых стула, не совсем исправных, крашеный стол в углу, на котором лежало несколько тетрадей и книг; уже по тому одному, как они были запылены, видно было, что до них давно уже не касалась ничья рука; и, наконец, неуклюжая большая софа, занимавшая чуть не всю стену и половину ширины всей комнаты, когда-то обитая ситцем, но теперь в лохмотьях и служившая постелью Раскольникову».

Теперь обратим внимание на предметный мир интерьера юрты Базаралы.

Оригинал: «Бұл үйдің ішінде де көп жүк сандық, биік төсек жоқ. Көшерлік көлігі аз шаруаның жайлауға көп көшу сапарында әдейі жеңілдеп алған кішкене үйі.

Базаралы Абайлар келгенде жантайған қалпынан басын көтерді. Жертөсекте керегеге сүйеніп отырып қалды» [3, 201].

Вот как представлен в переводе А. Никольской внутренний интерьер юрты Базаралы:

«Внутри не было *ни сундуков, ни кроватей, ни тюков*. Как во всех бедных семьях, у которых не хватает верблюдов для перекочевок, здесь было облегчено все, даже сама юрта.

При появлении гостей Базаралы приподнялся на *низкой постели*, сложенной *из* нескольких рядов *войлока*, и оперся спиной о *решетку юрты*» [6, 151].

Ф.М. Достоевский:

Интерьер клетушки студента в описании Ф. Достоевского детализирован таким образом:

а) было *три старых стула, не совсем исправных;*

б) крашеный стол в углу, на котором лежало *несколько тетрадей и книг*.

в) неуклюжая большая софа, обитая ситцем в лохмотьях, служившая постелью.

Таков интерьер юрты Базаралы в изображении М. Ауэзова:

Внутри *не было*: а) *ни сундуков*; б) *ни кроватей*; в) *ни тюков*; низкая постель, сложенная из нескольких рядов войлока.

Вообще, выбор синонима, языкового дублета – выразительный стилистический прием, ибо при описании обстановки здесь важно стилистическое единство, обеспечивающее согласованность друг с другом деталей, составляющих интерьер.

Таким образом, окружающая обстановка этих действующих лиц имеет большое идейно-организационное значение в структуре произведений. Ведь именно эти тяжелые условия, как отмечают оба писателя, привели их героев к действиям: студента – к эксперименту-преступлению, а народного героя – к бунту против существующих правил.

Вместе с тем эти как бы схожие описания интерьера, характеризующие социальную жизнь действующих лиц, разнятся в отражении национальной специфики изображаемого интерьера: при бедности обоих персонажей мы видим различные социальные и материальные условия жизни русского студента и казахского героя.

В обоих романах интерьер выступает носителем фрагмента национальной картины мира.

В эпопее значимым приемом является отсутствие вещей, то есть так называемый минус-прием, подчеркивающий сложность положения героя.

Таким образом, интерьер как средство описания внутреннего мира помещения становится одновременно и способом раскрытия национальной и социальной жизни персонажа в литературном произведении. Это наглядно видно в изображении внутреннего убранства помещения зимовки Абая, где он живет с матерью Улжан и любимой бабушкой Зере:

Оригинал: «Жидебайдағы қыстаудың ең үлкен бөлмесі осы. Кілемді, текеметті, алашалы, көрпелі, меймандос, мол үй.

Абайдың кәрі әжесімен, өз шешесімен бірге тұратын үйі осы еді.

Әлі шам жағылған жоқ, жұрттың көбі тыста мал жайлап жүр. Кең үйдің іші құлазығандай. Дағдыдан тыс оңаша. Шыңғыс жаққа қараған терезенің алдында қос тізерлеп, екі шынтағын терезенің алдына салып, иегін қолдарының үстіне қойып Абай отыр. Бұдан басқа оң жақта, жер төсектің үстінде бала уатқан

Зере бар. Тізесімен тербетіп отырғаны – Айғыздан туған немере қызы, үш жасар Кәмшат. Кәрі әже күндегі машығы бойынша бесік жырын айтады» [1, 89].

Перевод А. Никольской, Т. Нуртазина и Л. Соболева: «Гостеприимный, просторный, он весь украшен коврами, кошмами, алаша.

Светильник еще не зажжен. Дома почти никого нет − все хозяйничают и хлопочут на дворе. Просторная комната, необычно пустая, кажется покинутой. Абай стоит на коленях у окна, выходящего на хребты Чингиза. Подперев подбородок руками, он облокотился на подоконник.

Справа, на постели, разостланной на полу, сидит Зере, раскачивая коленом люльку своей маленькой внучки Камшат, дочери Айгыз. Старушка, как всегда, напевает колыбельную песенку» [5, 93-94].

Здесь вещи играют и культурологическую, и характерологическую функции.

Слова-структуры национальной действительности, характеризующие образ дома-зимовки, таковы: *гостеприимный,* он весь *украшен коврами*, *кошмами*, *алаша;* в доме имеются *светильник*, *люлька* (в оригинале бесік), звучит бесік-жыры (колыбельная песня). Песня здесь становится ведущим образом национального мира.

В представленном фрагменте вещный мир соотносится с предметами материальной культуры реальности, а именно казахский национальный быт доминирует в нем. Через предметный мир юрты автор сумел воссоздать не только национальные структуры романной действительности, но основные качественные черты национальной души: *теплоту*, *душевность, гостеприимность, радушие* хозяев.

Посмотрим: *ковры, кошмы, алаша, светильник, люлька (бесик)* – все эти не просто национальные детали интерьера казахской юрты, но предметы, действительно источающие или сохраняющие тепло или свет.

Все эти структуры организуют единый и просторный дом *песни*. Колыбельная песня в структуре национального интерьера является его *основным* элементом:

«Кәрі әже күндегі машығы бойынша бесік жырын айтады. Өте бір өзгеше, ескі жыр. Абайдың өз әжесінен басқа ешкімнен естімеген жыры. Бірақ кәрі әжесінің өзіндей соншалық жақын, ыстық, сүйікті жыры. Кішкентай күнінде Абай өзі де кеш сайын осы жырдың тербеуімен ұйықтайтын» [1, 89].

Перевод А. Никольской, Т. Нуртазина и Л. Соболева: «Старушка, как всегда, напевает колыбельную песенку. Песенка тоже стара, старее бабушки. Кроме Зере, никто ее не поет, и звуки ее так же близки Абаю, теплы, трогательны и любимы, как сама старая бабушка: когда-то и он сам засыпал под тихие переливы этого напева» [5, 94].

Выступая в качестве ведущего компонента, организующего национальный вещный мир юрты и призванного достойно воспринимать их, древняя колыбельная песня сама уподоблена бабушке Зере: «песенка стара, старее бабушки», «звуки ее теплы, трогательны и любимы, как сама старая бабушка», – отмечает автор. Здесь писатель использует принцип психологического параллелизма, художественная функция которого заключается в том, чтобы усилить впечатление, создать особый медитативный настрой героя, полностью погруженного в песню, как бы разрывает границы замкнутого пространства.

В описании быта Базаралы мы отмечали, как интерьер дополняет пейзаж и в совокупности с ним создает объемное представление о людях и явлениях, той жизни и обстоятельствах, то в следующем переводе важно проследить, как интерьер сочетается с другим важным структурно-композиционным элементом – портретом. Обстановка исполнения и атмосфера восприятия песни помогают понять ее тайный, сокровенный смысл.

А вот как эту сцену перевел А. Ким:

А. Ким: «Это была старинная колыбельная, ее теперь никто не пел, и только от дряхлой Зере Абай слышал ее. С самого малого возраста Абай любил слушать эту песню, засыпал под нее, и она была для него такой же родной и любимой, как сама бабушка. Сколько раз он ни слышал ее – в ней не менялись ни слова, ни напев, она была навеки верна тем, кому ее пели, как само материнское сердце» [7, 117].

В этом переводе интерьер доносит до читателя свое глубинное представление о людях и явлениях, и это важное достижение переводчика. Сочетаясь с портретом, он придает более глубо-кий ракурс изображаемому персонажу, значительно способ-ствуя максимальной цельности художественного образа. Но использование переводчиком А. Кимом определения «дряхлая» не уместно и в этическом, и эстетическом плане.

Об образе правителя Кунанбая можно судить и по обстановке комнат:

«Қонақ үйде, дөңгелек үстел үстінде, қызғылт, күңгірт сәулесі бар тас шам жанып тұр. Оқтын-оқтын іргеден соққан жел лебімен әлсіз шам кейде ұйтқып, шалқи түсіп, кейде лапылдап, жалпылдай жанады... Түсі суық. Қара сұр жүзіне бозғылданып түгі де шығып алыпты. Жалғыз өзі ұзақ сөйлеп отыр» [1, 17].

Теперь обратим внимание на то, как этот портрет взаимодействует с интерьером в переводческих интерпретациях.

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Глиняный светильник над круглым низким столом посреди юрты разливает *красноватый* свет. По временам сквозь нижние щели юрты врывается ветер, и слабое пламя трепещет, то угасая, то разгораясь... От Кунанбая веет холодом. Властное лицо хмуро и жестоко» [5, 35].

А. Ким: «В гостиной юрте на круглом столике с короткими ножками стоит каменная лампа, тусклый желтый огонек колышется на фитиле. Временами от порывов ветра, проникающего под нижний приоткрытый полог юрты, пламя лампы то вскидывается, словно собираясь взлететь, то падает и почти ложится набок, будто угасая. Жутковатым предстает грозное обличие отца, на его темном, сером лице шевелится седая щетина. Он говорит один, говорит уже долго, в низком, рыкающем голосе слышатся гнев и досада» [7, 23].

Обратим внимание на *цветовую символику*, характеризующую обстановку Гостиной юрты Кунанбая. Этот *красноватый* свет, цвет необузданной силы и жестокости, становится важным элементом описываемого эпизода. Он будет сопровождать ага-султана на протяжении всей эпопеи. Свет зловещий, кровавый, он воспринимается как психологическая

деталь. В этом случае источником красноватого цвета становится глиняный светильник – предмет интерьера юрты, эта вещь может служить знаком богатства и этнографической и исторической деталью.

И в Большом доме матерей есть глиняный светильник, но там он олицетворяет источник добра и света. Так, анализ двух примеров показывает различное смысловое и характерологическое наполнение одной и той же детали интерьера юрты – глиняного светильника.

Если в юрте матерей ведущим организующим элементом национальной мирной жизни выступает, как мы отметили, песня, то в Гостиной юрте Кунанбая стержневым образом становится ветер, «врывающийся через нижние щели юрты». Здесь писатель использует антитезу, имеющую большое значение для расстановки основных лагерей антагониста и протогониста: Абая и Кунанбая.

Если свет глиняного светильника в юрте матерей является символом тепла, добра, радушия, то в казахской фольклорной и устно-поэтической традиции ветер всегда соотносится с беспокойством, бедой, а в сочетании с холодом он еще олицетворяет суровость и жестокость.

Вот почему в этом фрагменте ветер противопоставлен огню в светильнике, слабому свету, поэтому «слабое пламя трепещет, то угасая, то разгораясь».

Образы ветра и красноватого света как важных символических элементов Гостиной юрты, также выступая в качестве образного параллелизма, существенно обогащают, эмоционально усиливают портрет сурового правителя, от которого «веет холодом», «властное лицо» которого «хмуро и жестоко». Так символически как «слабое пламя», которое «трепещет, то угасая, то разгораясь», Абай противопоставлен своему отцу, уподобленному ветру, в равной мере, как Большая юрта матерей противопоставлена Гостиной юрте.

Так же, являясь частью другого (светлого, доброго и теплого материнского мира), Абай уподоблен огню в светильнике, который не может покинуть своего места: «Если бы он мог, то сейчас же убежал бы в юрту матери, но делать нечего: позвал отец – уйти невозможно». Здесь интерьер играет еще и форму

художественного обобщения и метафорически проясняет бинарность идейно разных миров, которые приведут их, в конечном итоге, к столкновению миров мрачного, холодного и светлого, доброго.

М. Ауэзов не дает широкого описания внутреннего убранства, а ограничивается одной или несколькими важными деталями, за семантическим пространством которой стоят целые национальные миры, деталь для него значима как часть целого, имеет самостоятельную художественную ценность. Так, например, всего одна деталь – огниво – указывает на то, что главной хозяйкой в Большом доме матерей является старшая по возрасту женщина, потому что она имеет больше всех детей и потому что она влиятельней остальных жен (Кунке живет отдельно). Такое обстоятельство проливает свет на положение младшей жены (Айгыз) в полигамной семье.

Оригинал: «Айғыз Смағұлды қолынан ұстап, Ұлжанға біраз қадалып тұрды да, үндей алмай шығып кетті.

Ұлжан ақырын күрсініп, Айғыздың артынан қарап, біраз жым-жырт тұрып барып, сырт киімдерін шешті. Қалтасынан шақпақ алып тұтатып, пеш қырында тұрған тас шамды жақты» [1, 93-94].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Айгыз, кинув на нее гневный взгляд, схватила Смагула за руку и вышла. Улжан долго стояла молча, глядя ей вслед, потом тихо вздохнула и сняла верхнее платье. Достав *огниво*, она высекла огонь и *зажгла* светильник» [5, 97].

А. Ким: «Схватив за руку Смагула, Айгыз постояла некоторое время против Улжан, горящими глазами уставившись на нее, затем, так и не найдя, что сказать, быстро вышла из дома, таща за собой сына.

Улжан вздохнула, глядя вслед Айгыз, постояла немного, задумавшись, затем сняла верхнюю одежду. Достала огниво, высекла и раздула огонь и зажгла каменный светильник, стоявший на краю печи» [7, 122-123].

Молчаливые действия двух женщин, отсутствие открытого диалога между ними, внутренний конфликт, тихий вздох, горящие глаза выражают существенную черту в характере, поведениях, поступках героинь.

Понятно, что и переводчик должен знать об этих важнейших этнографических и культурно-национальных смыслах и значениях деталей, придающих изображаемому интерьеру неповторимое своеобразие, которое, в свою очередь, помогает в создании соответствующего представления о национальной и психологической атмосфере, царящей внутри Большого дома матерей.

Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте определение интерьеру.
2. Какова основная цель художественного перевода при воссоздании мира «национального дома»?
3. Перечислите основные художественные функции интерьера.
4. Каково значение художественной детали в индивидуализации образа?
5. В чем заключается идейное и художественное своеобразие поэтики интерьера в романе-эпопее «Путь Абая»?
6. Расскажите о культурологической роли интерьера в исторических романах.

1.2. Психологические функции интерьера

Психологическая функция интерьера также может быть разнообразной в различных контекстах:

а) когда действующее лицо романа окружает себя теми вещами, которые ему нравятся. Это – эстетическая функция интерьера, где вещи тоже живут своей жизнью, ибо на них сосредоточен центральный интерес.

Оригинал: «Ашық терезеден оқыс соққан салқын жел келді. Үлкен, жеңіл ақ пердені жел үйірді. Шалқыта толқытып кеп, жақын тұрған биік үстелдің үстіндегі кітаптарға төндірді. Перде біресе ойнаған баладай боп, Абай оқып отырған кітап бетін жасыра бүркеп қалады, біресе желпи қағып, кітаптың жазуларын сапырып ұшыруға тырысқандай болады» [2, 4].

Так описывается обстановка, окружающая читающего Абая.

Перевод **А.Б. Никольской:** «Лишь на рассвете Абай ненадолго прилег, но, не чувствуя усталости, вскоре вернулся к *столу, заваленному раскрытыми книгами*. Рядом со староузбекскими, которые Абай читал свободно, тут лежали арабские

и персидские книги, более трудные для него, и русские, понимать которые ему было еще труднее.

В *открытое окно* ворвался прохладный ветерок. Он всколыхнул *легкую белую занавеску*, и та, словно озорной ребенок, принялась играть с *книгами – высокий стол стоял у самого окна* [5, 307].

Анализ этого фрагмента показывает, что чтение любимых книг является основным занятием Абая, который «лишь на рассвете» «ненадолго прилег, но, не чувствуя усталости, вскоре вернулся к *столу, заваленному раскрытыми книгами*». Благодаря интерьеру, мы видим всю обстановку. Книги на высоком столе как часть интерьера представляют собой собрание разнообразных языков и культур: «рядом со *старо-узбекскими*, которые Абай *читал свободно*, тут лежали *арабские* и *персидские книги*, *более трудные* для него, и *русские*, *понимать которые* ему было *еще труднее*. Тут же дается характеристика сложности постижения этих книг. После такого подробного перечисления книг изображаемый автором мир «фиксируется» всецело на *открытом окне*, словно символизирующем «окно в другой мир», выход в мировую культуру: «В *открытое окно* ворвался прохладный ветерок. Он всколыхнул *легкую белую занавеску*, и та, словно озорной ребенок, принялась играть с *книгами – высокий стол стоял у самого окна»* [5, 307].

Видимо, не случайно стол как часть интерьера у Абая *высокий,* а в Гостиной юрте Кунанбая – *низкий*.

Это проливает свет на то, что стол для Абая это – средство для письма, чтения, образования, а для Кунанбая – предмет, налегая на который, он решает судьбы людей, где собираются вожди родов и племен и т.д.

А теперь посмотрим, как эту сцену интерпретирует А.А. Ким в своем переводе: «В открытое окно комнаты ворвался прохладный весенний ветерок. Всколыхнул легкую занавеску, пробежался по столу и самовольно перелистывал книги. Стол был придвинут к самому окну, и белая занавеска, раздуваемая ветерком, словно шаловливый ребенок, играла со страницами раскрытых книг. И когда занавеска, вскидываясь, липла к лицу и мешала читать, Абай отодвигал ее рукою» [8, 4]. В его переводе встречается много важных подробностей, можно сказать, что

в этом случае его перевод более адекватен оригиналу. Более уместен образ шаловливого ребенка, чем озорного в первом переводе.

Книги как характерологическая деталь, раскрывающая интеллектуальные интенции героя, имеют иной смысл в главе «В дебрях»:

«Көбінесе Жидебайдағы ауылда шешелерінің қасында болды. Көктемге шейін күндіз-түні кітап оқуға салынды. Медреседен қайтқалы кітапқа анықтап оқталғаны осы еді. Арап, парсы тілін, бірталай сөздерін ұмытыңқырап, қарайып қалған екен. Алғашқы бір жұмадай Ғабитханның тәпсіріне қарап, бұрынғы білген тілдерін қайта құрастырып алды. Содан әрі мұның қолына түскен әрбір қалың кітап соншалық бір қатты сағынып жолыққан ыстық қымбат досы тәрізді болды. Ғабитхан да кітап оқығыш болатын. Соның кітаптарының ішінен өзін қызықтырған көп-көп асыл бұйымдар тапты. Мұнда Абұлқасым Туси-Фирдоуси, Низами, Физули, Науаи, Бабырлар бар. «Жәмшид», «Сеидбаттал Ғазі», «Мың бір кеш», «Табары жазған тарих» «Жүсіп – Зылиқалар», «Ләйлі – Мәжнүндер», «Көрұғлы» сияқты хикая дастандар да бар. Абайдың бас алмай оқығандары осылар. Аздан соң, кешкі шайдан асқа шейінгі мезгілде Абай кейбір оқып шыққан кітаптарын үй ішіне әдемі әңгіме қып айтып беріп отыратын әдет тапты» [1, 134].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: Здесь, на зимовке в Жидебае, до самой весны единственным занятием Абая «было чтение книг. Впервые после медресе он принялся за них серьезно и читал целыми днями. Кое-что из арабского и персидского языков он за это время успел уже забыть. Ему помогали словари, взятые у Габитхана.

Мулла Габитхан был большим любителем книг. В его собрании Абай нашел произведения Фирдоуси и Низами, Физули и Навои, «Жамшид» и «Тысяча и одна ночь», «История» – Табари, «Жусуп и Зюлейка», «Лейли и Меджнун», «Кер-Оглы». Абай читал их, не отрываясь. По вечерам, между чаем и ужином, он пересказывал матерям понравившиеся ему места из прочитанных книг» [5, 130].

А. Ким: «До самой весны не покидал Жидебай, с головою погрузившись в чтение привезенных книг. Оказалось, что он

кое-что растерял из того, что приобрел в медресе, забыл немало слов из арабского и фарси. В первую неделю по возвращении домой он, попросив у Габитхана комментарии к Корану, освежил в памяти ранее усвоенное. Потом, как-то незаметно для себя, Абай втянулся в умственную работу, обложился книгами, и у него началось истинно запойное чтение. Читал днем и ночью, не выходя из дома. Каждая толстенная книга, попадавшая ему в руки, на долгое время становилась для него добрым товарищем и задушевным другом.

Молодой мулла Габитхан тоже был изрядный книгочей. Среди его личных книг Абай нашел много для себя интересного и полезного. Прежде всего, это были образцы высокой поэзии – Низами, Фирдоуси, Навои, Физули, Бабура, затем книги занимательных рассказов, сказок, повестей – *хикая.* И «Тысяча и одна ночь», и «Джамшид», «История Табари», «Юсуп и Зулейка», «Лейла и Меджнун», «Кер-Оглы», «Сейтбатал Гази». Абай читал все это с упоением, не отрывая глаз от страницы. У него вскоре завелось обыкновение – пересказывать вслух содержание некоторых прочитанных вещей домочадцам, вечером после чаепития, когда все сидели в ожидании ужина» [7, 172].

В этом фрагменте восточные книги выполняют роль знаковой детали окружающего его предметного мира, оба переводчика в основном верно интерпретируют образ юноши, глубоко заинтересованного и неутомимого исследователя культур и языков: юноша читает книги и на арабском, и на персидском, и на чагатайском языках. В замкнутом мире зимовки у Абая есть друзья из его книжного мира, выполняющие важную роль, вплоть до символической.

Основным во всей его читательской характеристике показан диапазон его интересов, он читает классиков Востока: произведения Фирдоуси и Низами, Физули и Навои, Табари и других авторов. В списке сокровищницы восточной классики такие, как «Жамшид» и «Тысяча и одна ночь», дастаны «Жусуп и Зюлейха», «Лейли и Меджнун», «Кёр-Оглы». Такие источники не просто формирует Абая как будущего просветителя и энциклопедиста, но и как человека тонкого поэтического вкуса, сумевшего произвести тонкий отбор

высокохудожественных текстов. И здесь интерьер существенно проливает свет на литературные вкусы и пристрастия центрального действующего лица эпопеи. И это верно отмечено в двух переводах;

б) психологическая функция интерьера может заключаться и в том, что через различные детали интерьера читатель видит и различает черты характера людей; понимает и анализирует поведение, поступки героев. Описание внутреннего убранства характеризует эпоху, социальный статус владельца, его вкусы.

Оригинал: «Киіз есік ашылып, екі бала жігіт кіріп келген екен. Абайлар төрге шықты. Үлкен үйдің іші сыртындай жұпыны емес, жасаулы, кілемді, алашалы екен. Бірақ салақ үйдің белгісі – сыпырылмаған, төрден олақ жиналған көрпе-жастықтан көрініп тұр.

Үй ішінде, төсек алдында ұршық иіріп үлкен қара сұр қатын отыр. Танауы қусырылып, ерні қатты жыбырлаған қара қатын аса бір ұрысқақ қатал жан сияқты.

Биік төсектің бас жағында жер төсек бар екен. Соның үстінде Бөжейдің екі бойжеткен қызы кесте тігіп отыр. Жасына жеткен қыздардың пішіндері – сұлу да, сыпайы да емес. Түксиген, сүйкімсіз және шешелеріндей ашушаң, қатқыл адамдар сияқты.

Осы төсектердің бас жағынан Абайлар отырып, үй ішімен ақырын ғана амандасты. Мажырасып қарсы алған үй іші де болған жоқ.

Жылаған Кәмшат екен. Ол қонақтардың оң жағында, бір жаман жыртық жаялықтың үстінде бүк түсіп жылап жатыр. Басында жастық та жоқ. Тек бір жаман жыртық шапанның жеңін жастаныпты.

Кәмшат жаңа келген кісілерді танымады. Бірақ үй ішінің қаттылығын осы жаңа келген жандарға шаққандай боп кемсеңдеп, иегі дірілдеп, бір түрлі әлсіз үнмен тағы жылады.

Бұрын топ-толық, қызыл шырайлы, қарақат көзді Кәмшат қазір сатқақ ұрғандай арықтап, құп-қу шөлмектей боп қалыпты. Қол-аяғы шидей. Бетінде ғазап пен сор көлеңкесі бар сияқты. Кірпіктері ұзарған. Екі ұрты кәдімгі қайғы шеккен,

аштық көрген үлкен адамдардың бетіндей боп, тозығы жетіп, жиырылып тұр» [1, 165-166].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Абай распахнул войлок двери и вошел в юрту вместе с Габитханом. Просторная юрта внутри оказалась богаче, чем снаружи – она была полна дорогого имущества, ковров, занавесей. Однако все было в беспорядке – пол не подметен, постель не прибрана, вещи раскиданы…

Плач ребенка продолжался.

Да, это плакала Камшат. Она лежала на рваной, грязной подстилке, свернувшись комочком. Под голову ей вместо подушки подложили рукав старого чапана. Она плакала слабым, дрожащим голосом, как будто жаловалась на черствость и жестокость окружающих.

Румяная, полненькая Камшат теперь высохла и побледнела, как после тяжелой болезни. Ее ручки и ножки стали невероятно тонкими. Личико выражало беспомощное страдание. Ресницы точно удлинились, щеки ввалились и покрылись морщинами, как у взрослого человека, перенесшего большое горе или сильный голод. Измученный, заброшенный ребенок был жалок и беспомощен» [5, 152].

А. Ким: «Выкрикнув это, рассвирепевшая байбише скосила глаза на дверь, когда вошли, подняв войлочный полог над входом, два джигита. Довольно вместительная юрта изнутри выглядела богаче, чем снаружи. По стенам развешены ковры, войлочные кошмы-алаша. Но повсюду был такой беспорядок, что у гостей голова пошла кругом. Пол не подметен, кругом навален мусор, висят какие-то тряпки, на торе громоздится груда разваленных одеял вперемешку с подушками.

Возле высокой кровати сидела перед прялкой здоровенная байбише, с сумрачным видом крутила веретено. Темное, словно чугунное жирное лицо с вывернутыми раздувающимися ноздрями выставляло натуру необузданную, грубую, раздражительную. С другой стороны кровати на толстых *корпе,* стеганых одеялах, сидели две дочери Божея, девицы на выданье, но уже довольно перезрелые. Они со старательным видом занимались вышиваньем. Обе были крупные, похожие на мать, некрасивые и грубоватые на вид. Они выглядели такими же

злобными и раздражительными, как мамаша, к тому же непонятно отчего, девицы хмурились и с насупленным видом диковато косились на молодых гостей.

Не дождавшись обычных приглашений, джигиты сами прошли на тор и сели повыше женщин. Негромко, вежливо произнесли салем. Женщины неохотно ответили. И тут снова заплакала Камшат.

Только теперь Абай заметил ее – на полу среди мусора, справа от тора. Она лежала на боку, свернувшись в комочек, поджав коленки к груди. Ничем не укрытая, на грязной подстилке из выцветшей дырявой пеленки. Под голову вместо подушки бросили оторванный рукав старого чапана.

Девочка не узнала прибывших людей. Но, как будто жалуясь им на свое отчаянное положение, она смотрела на них недетскими сумеречными глазами и, вся в слезах, с дрожащими губами, судорожно всхлипывая – словно умоляла спасти от этих страшных, чужих людей, которые мучили ее.

Прежде это была пухленькая, розовощекая, чудесная девочка с черными глазами-смородинками. Теперь ее не узнать – ужасная перемена произошла в ней. Исхудавшая до костей, с руками и ногами, висевшими как плети – это было дитя смерти. Маленькое старческое лицо с впалыми щеками, иссеченное страшными, стянутыми ко рту морщинами – лицо умирающего от голодного истощения взрослого человека.

И только пушистые ресницы на широко распахнутых глазах, казалось, стали намного длиннее, чем раньше. Из этих черных безнадежных глаз прозрачными бусинами катились слезы. Выброшенная взрослыми людьми на погибель, девочка находилась уже в мире неживых» [7, 215-216].

Проблемный анализ этой сцены позволяет выделить следующее: «Абай распахнул войлок двери и вошел в юрту вместе с Габитханом». Перед читателем возникает в целом дисгармонический внутренний образ юрты, «богатой внутри» и «бедной снаружи». Такая антитеза не случайна. Писатель дает характеристику противоречивой семье Божея, которая, согласно договору, обязана была заботиться о Камшат, проявляя доброту, но на деле в юрте Божея они проявляют по отношению к ребенку намеренное зло. Автор в этом эпизоде мастерски

использовал портретные детали. Этот внутренний психологический разлад и отразился на беспорядке внутри юрты:

1. Просторная юрта *внутри богаче, чем снаружи*: она полна *дорогого имущества, ковров, занавесей.* Дана эмфатическая характеристика материального состояния семьи одного из богатых и влиятельных родовых вождей, заботящемся только о своем благополучии.

2. Однако *все* было *в беспорядке – пол не подметен, постель не прибрана, вещи раскиданы.* Писатель тщательно фиксирует детали, указывающие на психологический разлад, царящий в умах и душах обитателей юрты.

Изображенный интерьер углубляет восприятие трагизма маленькой Камшат: а) «она лежала на *рваной*, *грязной подстилке*, свернувшись комочком»; б) «под голову ей *вместо подушки* подложили *рукав старого чапана*»; в) она «как будто жаловалась на черствость и жестокость окружающих».

Такое преднамеренное описание писателем состояния маленькой девочки заметно усиливается после того, когда читатель узнает о богатстве, хорошем социальном и материальном положении этих людей. Усилительным мотивом может выступать и портрет девочки, сознательно обреченной старшими на смерть. Особенно экспрессивны завершающие мысль слова: «*измученный, заброшенный* ребенок был *жалок* и *беспомощен*».

Нужно отметить, что А.А. Ким очень внимателен в воссоздании предметного мира интерьера и усматривает их связи с портретными характеристиками действующих лиц;

в) предметный мир интерьера может свидетельствовать о внутренней упорядоченности мышления героя, его конкретности.

Так, простой и одновременно строгий интерьер является образом внутренней культуры хозяина, интерьеры изображаются по контрастному принципу – вспомним описание Большой юрты матерей и интерьер Гостиной юрты Кунанбая, а интерьер жилищ всех родовых вождей противопоставлен внутреннему убранству юрт бедняков. А интерьер дома Абая и Айгерим отличается особенной атмосферой, пропитанной духом просвещения: здесь находятся житейские предметы и

мебель, и пусть их не так много, но зато все они практичны, удобны и предназначены для жизни и работы:

Оригинал: «Абай асығып үйге кіріп, Әйгерімге «шам жақшы» деп тез бір тілек айтты да, төсектің бас жағындағы сүйектеген кітап шкабының ішінен қағаз, қарындаш алды, үлкен дөңгелек стол қасына құлай бере, асығып кеп отыра қалды. Жарығы мол Әйгерімнің лампысы стол үстіне кеп орнағанда, Абайдың асыға қимылдаған жүрдек қолы астынан өзгеше бір тың туысты өлең жолы созыла берді…

Абай осы өлеңін жазып болып, енді домбырамен бір шат көңілді күй тауып, қоңырлата тартып кетті. Ол жазуын бітіріп, ендігі үй іші тірлікке бейім жадырай түсті. Соны байқаған Әйгерім Зылиқаға қабақпен белгі етіп, көптен жерошақ басында қайнап болып, талай рет тобылғының шоғымен демделген үлкен самауырды келтіруге бұйырған» [4, 291-292].

Н. Анов и З. Кедрина: «Поспешно войдя в юрту и бросив Айгерим: «Зажги лампу! – Абай достал бумагу и карандаш из резного, инкрустированного костью шкафчика, стоящего в изголовье кровати, и грудью прильнул к большому круглому столу. Заключенный в светлый круг лампы, он торопливой рукой набрасывал на бумаге трепещущие свежие строки...

Дописав последнюю строфу, Абай взял в руки домбру и заиграл веселый, задорный кюй. Облегчив душу в поэтических строках, он всецело обратился к милым радостям домашней жизни. Айгерим, приметившая, как посветлело его лицо, взглядом сделала знак Злихе, которая живо втащила большой кипящий желтый самовар, уже давно подогревавшийся у земляного очага на улице горячими таволожными угольками» [6, 498].

А. Ким: «... Абай открыл шкапчик у изголовья кровати, дверца, украшенная костью, тонко скрипнула, матово поблескивая перламутром в мягко мерцавшем пламени... Абай быстро присел за свой круглый стол, и рука его побежала над листом бумаги, отбрасывая тень на его белое поле...

Закончив стихотворение, Абай взял домбру и заиграл что-то веселое, сразу наполнив очаг теплым домовым духом уюта. Айгерим тотчас подала знак Злихе, и та принесла большой

самовар, давно уже пыхтевший у печи: служанка все это время поддерживала в его топке огонь ветками таволги» [10, 322].

Обратим внимание на детали интерьера и попробуем определить их функции в тексте:

1. Абай достал *бумагу* и *карандаш* из *резного, инкрустированного костью шкафчика*, стоящего в изголовье *кровати*, и грудью прильнул к *большому круглому столу*. Все детали предметного мира интерьера связаны с эпохой просвещения, ибо отношение Абая к предметам материальной культуры как достижению человеческого разума и труда показывает, как далеко в духовном плане он ушел от своих современников: все вещи в его доме продуманы, предельно функциональны, эстетичны. Сразу приходит на память юрта Божея, его убранство и атмосфера в ней.

2. Заключенный в *светлый круг лампы*, он торопливой рукой набрасывал на бумаге трепещущие свежие строки. *Светлый круг лампы* ясно показывает, что перед нами не просто новые культурные веяния, пришедшие в степь в конце XIX века (лампа), но и *световая символика*: соотнесенность светлого круга лампы и поэтического света творчества Абая. В своем переводе А.А. Ким не обратил должного внимания этому символическому знаку.

3. Дописав последнюю строфу, Абай взял в руки *домбру* и заиграл веселый, задорный *кюй*… Айгерим, приметившая, как посветлело его лицо, взглядом сделала знак Злихе, которая живо втащила большой кипящий *желтый самовар*, уже давно подогревавшийся *у земляного очага* на улице горячими *таволожными* угольками.

Этот последний абзац чрезвычайно сильно раскрывает широту кругозора поэта, следившего за прогрессом на Востоке и Западе.

Оставаясь истинным национальным поэтом, Абай как бы объединяет в своем творчестве и в своем быту культурные достижения и Востока, и Запада. Это мы видим не только из эпизода в доме, но и из того обстоятельства, что, «дописав последнюю строфу, Абай взял в руки *домбру* и заиграл веселый, задорный *кюй*…». В интерьере дома свое место занимает домбра, а в душе Абая есть место великим напевам предков.

В романе часто встречаются эпизоды, где интерьер использован для раскрытия прекрасных душевных качеств простых людей. Вот какой перед нами предстает юрта Айгерим и вот как раскрывается через портретные детали психологическая характерология персонажей:

Оригинал: «Үйде от маздап жанып тұр. Қонақтар кіріп, амандасып, болжап отыр. Үй іші көп жан емес екен. Он жақта, жер төсектің үстінде төрт-бес жасар немересін құшақтап, қызыл сары кемпір отыр. Ұзын бойлы, ашаң жүзді, аққұба әйел бар.... Абайлар кіргеннен бері маздап жанып тұрған құрғақ тезектің оты әлі де көңілді қызу сәуле беріп, үй ішін мейірлі қонағуар, жәйлі ұядай етеді. От үстінде, ұзын аяк мосыда үлкен қара шәугім асулы тұр....

Бекей түрегеліп, тысқа шығуға қамдана беріп, әйеліне:

– Тезегіңді шақтап жақ. Құрғақ отының жетпей қалар. Қазан көтеруге суың жетуші ме еді?.. Мен әлгі бір баланы алып, мал қамдап келейін. Қазан суыңды қамдай бер жылдам, – деп бұйрық берді. Әйелі үндеген жоқ, бар айтқанын қабылдап, мақұлдаған сияқты...

Шапшаң қайнаған шай Абайлардың алдына жасалған кезде, киіз есік шалқасынан ашылып еді. Ашып тұрған Бекейдің өзі екен. Кіргізбек болғаны – соятын мал. Үй ішіндегі лапылдаған оттан үркіп, тыпырлай тырысқан қызыл кебені көлденеңдетіп итеріп, бала жігіт Наймантай кірді...

Абайлар шай ішіп жатыр. Қызыл шыт көйлегін ышқырына қыстыра, түріңкіреп алған ақ қатын, бұл уақытта от үстіне ошақ құрып, қазан асып, суын ысыта бастаған.

Бекей енді үйдің екінші жағына шығып алып, қонақтардың шайын өзі құйып отыр. Кебені Наймантай тез сойды. Бас үйтіле бастады [2, 33].

Перевод А. Никольской, Т. Нуртазина и Л. Соболева: «В юрте ярко пылал огонь. Гости окинули взглядом небольшую семью и поздоровались с каждым. Справа, на постели, разостланной на полу, сидела старуха с внуком на руках. Худощавая женщина лет сорока хозяйничала у огня…

Пламя горящего кизяка играло веселыми жаркими языками, придавая юрте гостеприимную уютность. Над очагом на высоком треножнике висел большой закоптелый чайник.

Расспросив гостей, Бекей повернулся к старой матери и негромко сказал ей что-то, потом поднялся и бросил жене:

− Не жги зря кизяк, сухого мало. Хватит у тебя воды поставить котел? Я захвачу мальчугана, позаботимся о барашке...

Жена ничего не ответила, но молчание ее выражало одобрение. Через минуту за юртой раздался низкий голос Бекея…

Едва чай успел вскипеть и был подан Абаю и Ерболу, войлочная дверь юрты распахнулась, и Бекей вместе с молодым жигитом втащил зарезанного ягненка. Русая хозяйка, подоткнув подол яркого ситцевого платья, поставила над огнем низкий треножник с круглым ободком, подняла на него котел и стала подогревать воду. Бекей, усевшись рядом с гостями, сам подавал им чай. Наймантай быстро разделал ягненка. На огне уже опаливали его голову… [5, 326].

А. Ким: «Юрта, хотя и вместительная, но отнюдь не богатая. В очаге ярким пламенем горел огонь… Обстановка вокруг этого очага скромная. На правой стороне от тора, на земляной возвышенности, на войлочной кошме, сидела простоволосая старуха, обняв внука лет четырех-пяти…

Подложенный, при появлении гостей, кизяк в очаге ярко разгорелся, и свет пламени осветил юрту, придавая ей добрый, уютный вид. Над огнем, на высоком треножнике висел вместительный прокопченный чайник...

Бекей поднялся и, собираясь выйти из юрты, сказал жене:

− Кизяк помногу не подкладывай, прибереги сухое топливо. У тебя хватит воды на казан? Ставь его на огонь. А я пойду, позову кое-кого из детей, мы займемся скотиной. − Так распорядился Бекей, и жена его не сказала ни слова в ответ, но восприняла все с должным вниманием.

Бекей вышел, и вскоре снаружи прозвучал его басовитый голос:

– Наймантай! Уай, Наймантай! Поди-ка, сынок, сюда!

Перед промокшими гостями вскоре появился чай. Только что они собирались приступить к нему, как открылась настежь дверь, обитая толстым войлоком, и появился сам хозяин, который собирался вместе с помощником-сыном втащить в юрту небольшого барана. Пугаясь отблесков пламени очага, барашек упирался, рвался из рук и шарахался от покрашенных в красный цвет дверных косяков.

Пока Абай и остальные пили чай, светловолосая хозяйка, подоткнув подол красного сарафана, хлопотала у очага, водрузила на треногу котел, налила воды. Бекей, перейдя на гостевую половину юрты, сам разливал чай и молоко. Тем временем подросток Наймантай быстро зарезал валуха, разделал и поднес баранью голову к очагу, чтобы опалить ее. Началось копчение бараньей головы» [8, 36-37].

С самого порога интерьер и в оригинале, и в обоих переводах открывает читателю мир приветливости, света, тепла, такой же, какой мы видели в доме матерей. Ярким элементом предметного мира тут выступает очаг, огонь, играющий символическую роль.

1. «В юрте *ярко пылал огонь*».

2. «Справа, на *постели*, разостланной на полу, сидела старуха с внуком на руках. Худощавая женщина лет сорока хозяйничала *у огня*». Этот важный этнографический штрих проливает свет на положение женщины в доме как хозяйки очага – центрального предмета интерьера юрты. Все это сохраняется и во втором переводе.

3. «*Пламя* горящего кизяка *играло весельми жаркими* языками, придавая юрте *гостеприимную уютность*. Над *очагом* на высоком треножнике *висел* большой закоптелый *чайник*». Специально подобранная писателем лексика, очень верно переведения на русский язык (*веселые жаркие языки, гостеприимная уютность),* свидетельствует о добром настроении хозяина, о его радушии и открытости. Высокий треножник и большой закоптелый чайник – детали казахского национального быта прошлого века, предназначенные встрече любого гостя.

4. «Едва чай успел вскипеть и был подан Абаю и Ерболу, *войлочная дверь юрты* распахнулась, и Бекей вместе с моло-

дым жигитом втащил зарезанного ягненка»; войлочная дверь юрты, открываясь, как бы символизирует гостеприимство хозяев: несмотря на бедность, эти люди готовы встретить гостей достойно.

В первом переводе не учтен такой обычай казахского гостеприимства: перед тем как зарезать животное, просят у уважаемого гостя благословения. А. Ким исправил это упущение.

5. «Русая хозяйка, подоткнув подол яркого ситцевого платья, поставила над *огнем низкий треножник с круглым ободком*, подняла на него *котел* и стала подогревать воду. Наймантай быстро разделал ягненка. На *огне* уже опаливали его голову».

Все описанные детали интерьера описывают процесс встречи гостей всей семьей. *Реалистическая* функция интерьера сохранена. Накопительной характеристике интерьера соответствует лексика, создающая образ радушия и гостеприимства: *ярко пылал огонь, пламя горящего кизяка играло веселыми жаркими языками, придавая юрте гостеприимную уютность; над очагом висел большой чайник, чай, войлочная дверь юрты распахнулась; над огнем низкий треножник с круглым ободком.*

В двух переводах неверно интерпретирован ауэзовский «ақ қатын», в красном ситцевом широком платье.

И в переводе А.А. Кима интерьер в основном сохранил многообразную функцию оригинала: а) детали интерьера свидетельствуют о сохранении этнографического значения казахского быта; б) вкупе с художественным ритмом он раскрывает динамику развития событий, происходящих в юрте; в) характеризует внутренний мир хозяев как гостеприимных людей, раскрывает их простые человеческие качества.

Итак, в данном фрагменте интерьерные зарисовки переложены в национальной ипостаси, сохранив эквивалентный семиозис.

Контрольные вопросы и задания:

1. В чем заключается психологическая функция интерьера? Перечислите эти функции.
2. В чем заключается эстетическая функция интерьера?
3. Что может характеризовать предметный мир интерьера?
4. Раскройте функции художественной детали в литературном произведении.
5. Какую роль в тексте играет антитеза?

1.3. Вещный мир и художественный образ

Автор чутко улавливает другие грани во взаимоотношениях между человеком и вещью:

Оригинал: «Абай мен Әйгерімнің бұл кезде тіккен үйлері «қоңыр үй» деп аталады. Күз кезінде тігілетін күзектік жай. Қазір сол үлкен «қоңыр үйдің» ішінде Абай мен Әйгерімнен басқа Зылиқа бар. Ол үй ортасына сары қидың отын жағып, үлкен қазан көтеріп, жаңадан сойылған тайдың етін түстікке асып жатыр.

Үй іші күзектің суық күндеріне бейімделіп жиналған. Биік төсек, жүқаяқтар жоқ. Мол жастық, қалың көрпелі жертөсек пен айнала тұтқан қалың текемет, түскиіз, кілемдер бар. Төр жақта, сырмақ үстіне салынған арқар терісі, жүні ұзын сеңсең бөстектер жатыр. Іргеден жел соқпастай етіп қымталып-шымқанған жылы жайдың қонақ отыратын орындары да сыз өткізбес, қалың. Маздап жанған қидың оты, қызуын үлкен үйге кең жайып, даланың салқынын бұл мекенге кіргізбей тұр.

Таңертеңгі асты ішкен соң, жаңа жеңіл күпіні иығына жамылып, басына лақ терісі жеңіл бөрік киіп, Абай қалың кітаптар оқиды. Бұның қасында дағдылы Пушкин, Лермонтов мұралары мен Байрон, Гете томдары да аралас жатыр. Кітапты Абай бұл шақта көзілдірікпен оқиды» [3, 20].

Л. Соболев: «В юрте Абая и его второй жены Айгерим уютно горит очаг. Служанка Злиха, заложив в котел мясо, подкладывает в огонь плитки прессованного кизяка − желтого кыя.

Юрта устроена уже по-осеннему. Кереге − нижние решетчатые части ее остова − завешаны кошмами и коврами; пол покрыт толстым войлоком, поверх которого на почетном месте юрты лежит кошма, отделанная сукном, и разбросаны одеяла из мерлушки и шкура архара. Высокой кровати уже нет: постель, застланная стегаными одеялами и заваленная подушками, сделана из мягкого войлока, наложенного рядами и покрытого периной.

Завтрак только что окончился. Абай, накинув на плечи тонкий чапан и надев легкую козью шапку, взял очки (теперь он уже не мог читать без них) и протянул руку к стопке книг,

лежащих у постели. Там, рядом со всегдашними его спутниками − Пушкиным и Лермонтовым, − нынче появились Байрон и Гете в русском переводе» [6, 19].

А. Ким: «Сегодня осеннее небо столь же пасмурно, как и вчера, − в сплошных переменчивых пестрых облаках. Юрта, поставленная Абаем и Айгерим, называется «серой юртой», это маленькое осеннее жилье, для сохранения тепла сильно урезанное в размерах. В юрте размещаются хозяин и хозяйка, вместе с ними верная служанка и наперсница Айгерим − Злиха. Растопив очаг посреди юрты, она варила в казане свежину молодого стригунка, забитого утром.

Убранство юрты было подстать наступившим осенним холодам. На пол, на войлочные вышитые кошмы-сырмак, разостланы толстые стеганные корпе, сверху брошены пышные подушки под локоть. На округлой стене, для ее утепления, вывешены, вплотную друг к другу, теплые, добротные, яркие ковры. На месте тора, поверх узорчатого сырмака, были распластаны шкура архара и подстилки из кудрявой мерлушки.

В тесной, но уютной юрте нижняя часть стены была выгорожена войлоками, коврами, пол был застелен достаточно плотно и высоко, – так что холодная сырость осени не касалась людей, укрывшихся в надежном кочевом жилище. Ярко пылавший желтоватый огонь кизяка в очаге прогревал юрту по всему ее пространству, снизу и доверху, заставляя забыть о сырой, неуютной погоде.

После утренней трапезы, набросив на плечи легкую накидку-купи, подбитую верблюжьей шерстью, надев на голову шапочку-борик из меха козленка, Абай приступал к чтению книг, привезенных из города. Обычно на столе перед ним лежали книги Пушкина, Лермонтова, переводы на русский Байрона, Гете. Абай об эту пору своей жизни читал книги уже постоянно в очках» [9, 24-25].

М. Ауэзов обращает пристальное внимание на связь человека и вещного мира, детали которого имеют собственные имена, «инвентарный список» очень широк:

1. Описание осени предваряет пейзаж, который находится в тесном единстве с интерьером «устроенной по-осеннему юрты», где каждая вещь имеет свое осеннее предназначение,

вместе с тем они приспособлены для создания уюта, тепла для проживающих и для гостей.

2. Собственно, интерьер, его предметные детали: «В юрте Абая и его второй жены Айгерим уютно *горит очаг*. Служанка Злиха, заложив *в котел* мясо, подкладывает в *огонь* плитки прессованного кизяка − *желтого кыя.* Вся эта информация имеет имплицитный смысл, связанный с взаимоотношениями Абая и его второй жены Айгерим.

3. «*Юрта* устроена уже по-осеннему. *Кереге* − нижние решетчатые части ее остова − завешаны *кошмами и коврами*; *пол* покрыт толстым *войлоком*, поверх которого на почетном месте юрты лежит *кошма*, отделанная сукном, и разбросаны *одеяла из мерлушки* и *шкура архара*. Высокой кровати уже нет: *постель,* застланная стегаными *одеялами и* заваленная *подушками*, сделана *из мягкого войлока,* наложенного *рядами и* покрытого *периной*». Широкая этнографическая зарисовка осенней готовности юрты.

4. «Завтрак только что окончился. Абай, накинув на плечи тонкий чапан и надев легкую козью шапку, взял очки (теперь он уже *не мог читать без них*) и протянул руку к *стопке книг*, лежащих *у постели*». Интерьер в сочетании с портретом отразил осень года и осень жизни человека, большие изменения, характеризующие его последние годы жизни.

5. «Там, рядом со всегдашними его спутниками − Пушкиным и Лермонтовым, − нынче появились Байрон и Гете в русском переводе». Нам представляется это точное замечание писателя М.О. Ауэзова очень ценным в текстологическом плане: именно в солидном возрасте, осенью, Абай знакомится с отдельными русскими переводами Байрона и Гете.

д) *Символическое значение интерьера*. Самым распространенным элементом предметного мира является огонь, пламя, или юрточный очаг.

Очаг – центр интерьера, символ прочности дома, уюта, спокойствия, тепла и мира. Опять же от очага, в зависимости от того, в чьей юрте происходят события, зависят благо и добро. Очаг может быть представлен как безжалостный огонь и как тлеющая угроза. Все это сохранено в обоих переводах. Существенной разницей является то, что А.А. Ким стремится к

детальному воссозданию интерьера, это становится определенной тенденцией и приносит свои положительные результаты. Смущает в переводе А. Кима его перевод ауэзовского «қоңыр үй». Эта деталь очень важна.

Теперь рассмотрим один из примеров символического значения огня, пламени в романе-эпопее:

Оригинал: «Үй іші әбігер екен. Босағада малшы қатын үлкен күбіге іркіт пісіп тұр. Бір жағынан кең қазанда құрт қайнап жатыр екен. Үй іші ыстық. ...

Құрт қайнатып жатқан үйдің қазаны бос болмайды. Ет асқысы келмеген үйге ол бір жақсы сылтау болатын...

Үлкен қара сақалды, суық түсті Байдалы конақтардың бетіне қарамай, мойнын есік жаққа бұрып отыр. Аздан соң күбі піскен қатынға қарап:

– Кымыз әкел, ас ауыз тигіз мыналарға! − деді. ...

Үй іші жым-жырт. От әлі маздап жанып жатыр. Үлкен қазанның астын қызыл жалын дамыл алмай жалап тұр. Әуелде толтыра құйылған іркіт қазір бірер қайнап қалған екен. Кемерінен орта түсіп, шымыр-шымыр қайнайды. Жаңағы Байдалының ашулы сөздерінің тұсында Абай көзі қазан бетіне түсіп еді. Қоюланып бара жатқан ыстық құртты» ортасы кей кезде көпіршік атып сақылдап қайнайды. Сол көрініс тап Байдалы ашуындай. Қайнауы жеткен ашу қызуы жеткен құрттай. Бір жер емес, қазан беті әр тұстан бұрқ-бұрқ етеді. Олдағы осы елдегі әр жерден шаң беріп жатқан Құлыншақ, Сүйіндік, Бөжейлердің ашулары сияқты» [1, 156-158].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «В юрте, жаркой и душной, царил беспорядок. У самой двери скотница готовилась варить овечий сыр. Посредине кипел большой котел…

Когда в доме варят сыр, котел занят. Это − удобное оправдание для тех, кто не любит угощать гостей мясом.

Чернобородый суровый хозяин ни разу не обернулся к гостям и упорно смотрел на дверь, потом неопределенно кивнул жене, как бы говоря: «Принеси им кумыса, что ли...»

В юрте было тихо. Костер ярко пылал. Длинные языки пламени лизали дно большого котла, в котором варился сыр. Кислое молоко, сгустившись, тяжело булькало, вздымаясь

медленными большими пузырьками. Байдалы говорил, а Абай не сводил глаз с клокочущей в котле массы... Не так ли клокочет возмущение, доведенное до крайних пределов? Как этот кипящий котел, оно бурлит не в одном месте, − негодование прорывается то тут, то там. Вот она, обида Кулыншака, горькие слова Суюндика, ненависть Божея... А теперь − Байдалы...» [5, 145-146].

Обратим внимание на детали: 1. *«В юрте*, жаркой и душной, царил *беспорядок.* У самой *двери* скотница готовилась варить овечий сыр. *Посредине* кипел большой *котел…*». Традиционный этнографический предмет, очаг, организующий мир дома. Однако в юрте царит *беспорядок.* Через образ душной юрты и беспорядок в ней писатель воспроизводит разлад в душе хозяина.

2. Чернобородый суровый хозяин ни разу не обернулся к гостям и упорно смотрел *на дверь*, потом неопределенно кивнул жене, как бы говоря: «Принеси им кумыса, что ли...». Дверь, на которую смотрит обиженный хозяин, как предметный мир интерьера символизирует возможность найти выход из создавшейся ситуации, начать разговор или закрыть его навсегда.

3. В *юрте* было тихо. *Костер* ярко пылал. Длинные *языки пламени* лизали *дно большого котла*, в котором варился *сыр. Кислое молоко*, сгустившись, тяжело булькало, вздымаясь медленными большими пузырьками. Байдалы говорил, а Абай не сводил глаз *с клокочущей в котле массы*... Не так ли *клокочет возмущение*, доведенное до крайних пределов? Здесь символическое значение интерьера восходит к образу огня: *«Костер ярко пылал.* Но внутреннее состояния кипения, гнева передает бурлящий котел, символизирующий возмущение, так что очаг, огонь, пламя как центр характеризуют настроение хозяина, его бурлящее и кипящее внутри эмоциональное состояние». Воссоздание предметного мира интерьера в общем плане сохранено, а в переводе А.А. Кима, как мы отмечали выше, заметны подробности в воссоздании быта кочевников.

Перевод **А. Кима:** «Если в доме варят сыр, то котел, стало быть, занят − и это очень удобная причина для тех, кто не

желает готовить для гостей мясо. Абаю не хотелось долго задерживаться в доме, где было так беспокойно и неуютно. К тому же быть в гостях у такого неприветливого, раздражительного человека, как Байдалы, было для Абая большим испытанием.

Смотревший хмуро, исподлобья, с широкой черной бородой, спадавшей на грудь, Байдалы сразу уставился на дверь, и даже не взглянул на гостей.

Налитое доверху творожное сусло *ир-кит* уже давно вскипело и, бурля крупными пузырями, шевелилось, булькало, шипело. Взгляд Абая был невольно притянут к этому шевелению пузырей, бульканью на поверхности котла. И кипящий казан представился Абаю картиной гнева и возмущения людей, которых обидел Кунанбай. Вон, с краю, бьют пузыри, пуская пар и вспенивая иркит − это место кипения напоминают ему гнев Байдалы. Рядышком точки кипения, с выделением пара и пузырей, напомнили Абаю гнев Божея, обиду Суюндика, возмущение Кулыншака» [7, 203-205].

Обратим внимание на подробности перевода А.А. Кима:

1. Как и в переводе А.Б. Никольской, здесь с первых страниц домашний быт и утварь раскрывают психологические стороны взаимоотношений героев: «Если в доме варят сыр, то котел, стало быть, занят − и это очень удобная причина для тех, кто не желает готовить для гостей мясо». Такая недружелюбная картина подтверждается и настроением Абая, которому «не хотелось долго задерживаться в доме, где было так беспокойно и неуютно», «в гостях у неприветливого, раздражительного человека».

2. Настроение Абая и общая душная атмосфера в юрте, в которой царит открытая враждебность, выраженная в поведении хозяина Байдалы, «смотрящим хмуро, исподлобья», не приветившего гостей.

3. Далее описывается кипящее и бурлящее крупными пузырями творожное сусло, которое «шевелилось, булькало, шипело». Но в переводе не ясно еще прочитывается символизм этой сцены. Вполне бытовой план описания котла принимает символический характер, когда взгляд Абая обращен на бульканье на поверхности котла. И котел здесь

представился Абаю картиной гнева и возмущения людей, которых обидел Кунанбай.

4. Подробность изложения, которая характеризует образ кипения: «бьют пузыри, пуская пар, вспенивая иркит» теряет предельную лаконичность, символ размывает свои границы. Нет того яркого и цельного метафорического образа мести, который мы видим в казахском оригинале и переводе А.Б. Никольской;

ж) *функции казахского интерьера в системе свадебного обряда в тексте изображены так:*

Оригинал: «Күйеуге арналған үй өзге үйлерден де ерекше, шатырдай аппақ екен. Ішінде жүк, сандық көп емес. Кең болсын деп бос қойыпты. Бірақ үйдің керегелері көрінбейді. Уықтың қарына шейін жағалай тұтылған ылғи су жаңа жібек кілем. Ашық түсті бояулары да, ұсақ шебер өрнектері де үйдің ішіне қызыл-жасыл көрік беріп тұр. Есіктен төрге шейін жайылған тақыр алаша, манат, мақпалмен оюлап сырған үлкен-үлкен сырмақтар. Соның үстінде қабат-қабат жаңа көрпе, кестелі жастықтар. Үлкен бұйымынан – оң жақта әдемі сүйек төсек тұр. Он бес қатардай жібек көмкерудің үстіне құс-төсек, үлкен ақ жастықтар, шағи көрпелер жиналыпты. Көкшіл-қызғылт өңі бар шілтері шымылдық биік төсектің жоғарғы жағын перделеп тұр...

Шымылдық түсірулі. Үй ішіне үш үлкен әйел кірді. Ортадағысы Абайдың үлкен енесі – Алшынбайдың әйелі, семіз, қара бәйбіше. Қасындағы орта жаста, ақ сары әйел – Абайдың өз енесі. Түсіптің қатыны....

− Ал, шешелер, көрімдік!

− Көрімдік, кәні!

− Болмаса, балаларынды көрсетпейміз, беті ұялады! – деп алғашқы келген келіншектер күлген бойларында, шымылдықтың шетін ұстады...

Өмір-жасың ұзақ болсын! Алдыңнан жарылғасын, қарағым!- деп шашуын шашты. Лақтырғаны бір табақ өрік, мейіз, кәмпит» [1, 235].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Юрта, предназначенная жениху, выделялась своей ослепительной белизной... Внутри убранства было не очень много − помещение решили не загромождать, чтобы было просторней. Но остова

юрты видно не было: он был завешан богатыми шелковыми занавесями, коврами с пестрыми узорами… Яркие краски тканей делали юрту необыкновенно нарядной. От самой двери до переднего места настланы шерстяные ковры и кошмы с пестрыми вышивками и узорчатыми украшениями. На них в несколько рядов лежали шелковые одеяла и подушки… Направо стояла кровать с костяной резьбой, застланная пятнадцатью шелковыми одеялами. Подушки сверкали белоснежными наволочками. Атласная занавеска с голубыми и алыми узорами закрывала изголовье.

Абая усадили перед кроватью, и с обеих сторон его окружили девушки, будущие свояченицы.

Девушка, сидевшая рядом с Абаем, вскочила с места и опустила перед женихом атласный полог. Тогда женщины распахнули двери.

Занавес оставался опущенным….

– Да будет жизнь твоя долголетней! Да пошлет тебе бог счастливое будущее, свет мой! − сказала старшая байбише и начала бросать девушкам шашу.

Посыпался урюк, изюм, конфеты» [5, 205].

Культурологические функции вещей представляют историческое время и такой местный колорит:

1. Интерьер юрты показывает, что жених – выходец из богатой аристократической семьи: «юрта *выделялась ослепительной белизной*».

2. Этнографическое описание юрты жениха имеет эстетический смысл: «внутри *убранства* было не очень много, что бы было просторней, но *остов* был завешан *шелковыми занавесями, коврами с пестрыми узорами, яркие краски тканей* делали *юрту необыкновенно нарядной*. От самой двери до переднего места настланы *шерстяные ковры* и *кошмы с пестрыми вышивками и узорчатыми украшениями, в несколько рядов* лежали *шелковые одеяла и подушки. Направо* стояла *кровать с костяной резьбой*, застланная *пятнадцатью шелковыми одеялами. Подушки* сверкали *белоснежными наволочками*. Атласная *занавеска с голубыми и алыми узорами* закрывала изголовье. Такая этнографическая функция ин-

терьера выражена в действии, в процессе которого раскрываются существенные свойства этих вещей.

3. В системе свадебного обряда интерьер комнаты жениха и невесты этнографически детерминированы, то есть обособляются, например, место и положение жениха: «Абая усадили перед *кроватью*, и с обеих сторон его окружили девушки, будущие свояченицы… Атласный *занавес* широко распахнулся. Жених стоял, скромно потупив голову, в немой покорности».

– Да будет жизнь твоя долголетней! Да пошлет тебе бог счастливое будущее, свет мой! − сказала старшая байбише и начала бросать девушкам *шашу*. Посыпался *урюк, изюм, конфеты*...».

Шашу – урюк, изюм, конфеты, деньги и прочие элементы свадебного обряда, приносимые на торжество родственниками и предназначенные для осыпания молодых с пожеланиями счастливой и богатой жизни. Они не являются частью предметного мира юрты, но, будучи традиционными элементами казахской свадьбы, в эпопее они выступают в качестве реалий и важнейших художественных деталей, помогающих воссоздать национальное своеобразие казахской свадьбы. И это очень важно учитывать в художественном переводе.

Вот так интерпретирует этот эпизод переводчик А. Ким:

«Юрта, отведенная жениху, выделялась своей особенной, нарядной белизной. Внутри убранства было не так уж много: несколько сундуков, ковры, кое-что еще. Обставили дом жениха так преднамеренно: чтобы больше было места для совершения предстоящего обряда. Однако кереге – стенной деревянной решетки − видно не было под сплошными навешенными шелковыми коврами. Их яркая роспись, замысловатые узоры орнамента красного и зеленого цвета придавали всему свободному пространству юрты вид нарядный и веселый. От самого порога до тора разостланы шерстяные ковры и войлочные кошмы с крупными узорами. Поверх ковров были настелены несколько слоев стеганых одеял-корпе, всюду разбросаны расшитые пестрые подушки.

Справа от входа стояла кровать с узорчатыми костяными накладками, выгороженная кружевным занавесом зеленова-

то-розового цвета. Взбитая перина высоко поднимала пышную постель, застеленную яркими атласными одеялами, изголовье кровати занимала огромная белоснежная подушка. Занавеска над постелью была поднята.

Абай занял место перед кроватью, с обеих сторон сели девушки, будущая родня. Ербол, Жумагул и остальные джигиты-дружки также были рассажены между девушками.

Едва успели разместиться, как в юрту вбежали три молодые келин и с паническим ужасом закричали:

− Занавески! Ойба-ай! Занавески-то опустите!

Сидевшая рядом с Абаем девушка вскочила с места, потянулась и дернула за края двухцветный полог, собранный и раздвинутый по сторонам. Шелковый занавес с шелестом упал и отгородил жениха.

Дверь распахнулась, в юрту вошли три важные байбише, стали в ряд. В середине была тучная, вся округлая, смуглолицая женщина, старшая теща, ене Абая, главная жена Алшинбая. Рядом с нею были настоящая ене, мать его невесты Дильды. Они держали в руках блюда со сластями – шашу.

− Ну, почтенные матери, давайте выкуп. Где выкуп? Иначе не увидите вашего сына! − закричали молодухи и встали возле занавеса, держа его за край.

− Выкуп будет! − сказала байбише и прихватила пригоршню сластей с блюда. − Только покажите нам лица наших детей!

Занавес раздвинулся, и, успевшие приготовиться, Абай с дружками предстали перед женщинами в приветственном поклоне. Абай стоял, склонив голову, не поднимая глаз.

− Да будет жизнь твоя долголетней! Да пошлет Всевышний тебе счастливые дни, свет мой ясный! – С этими словами байбише стала разбрасывать с блюда шашу: сушеный урюк, изюм, конфеты [7, 305-306].

Анализ этого перевода должен учитывать такие моменты:

1. Нарядность и белизна юрты, ее внутреннее убранство свидетельствуют не только о традиционных подходах к созданию новой семьи, но и об эстетическом представлении аристократизма жениха.

2. Богатство интерьера подтверждает социальный план сцены, об этом свидетельствуют обилие сплошных навешен-

ных шелковых ковров, с богатейшей росписью, с замысловатыми узорами», «от самого порога до тора разостланные «шерстяные ковры и войлочные кошмы с крупными узорами». Поверх них «настелены несколько слоев стеганых одеял-корпе», всюду разбросаны расшитые пестрые подушки. Здесь, конечно, чистая этнография, элементы которой так или иначе проливают свет на национальное и социальное своеобразие юрты, обилие вещей весьма значимо.

3. Следующие детали предметного мира тоже ничем существенным не обогащают внутреннюю обстановку юрты: «кровать с узорчатыми костяными накладками», выгороженная кружевным занавесом зеленовато-розового цвета. «Взбитая перина высоко поднимала пышную постель, застеленную яркими атласными одеялами, изголовье кровати занимала огромная белоснежная подушка. Занавеска над постелью была поднята». Бытовая деталь указывает на обстановку, отношение членов семьи к торжеству, где налицо уважение, тепло, благопожелание, почет традициям и обычаям.

4. Байбише стала разбрасывать с блюда шашу: сушеный урюк, изюм, конфеты [5, 305-306]. Как видим из этого перевода, интерьер свидетельствует в основном об этнографической стороне жизни и о психологическом состоянии людей, устроивших свадьбу;

з) предметный мир интерьера может свидетельствовать о социальной или иной важности мероприятия, изображает детерминированность и пышность восточного гостеприимства, предприимчивость людей, организующих это мероприятие.

Оригинал: «Сонымен төңіректеп көптеп көтерген сөздерін енді арнаған өрісіне қарай бұрады. Сөйтіп, қалада бер жақта Білеубай қажы дейтін екі қабат темір шатырлы үлкен үйі бар, бай қажының үйіне Абайдың қалада жүрген жақындарын қонаққа шақырады. Білеубай қажының қонақ жайға арналған төрт бөлмелі үстінгі кең үйлеріне есіктен төрге шейін дастарқан жайғызыпты. Мол дастарқанды айнала ұзын көрпе, құс жастықтар салғызып, көп қонақ күтеді. Әр үйде бірнеше шелек қымыз бір-ақ сыятын «тайжүзген» дейтін терең сары қамыс тегенелер беті шүпілдеп, сары қымызға толы, көп жерге қойылады, қалың қонаққа тынымсыз құйылып, сапырылып

жатады. Арнаулы сырлы тостағандар дамылсыз әрлі-берлі қалқумен бір толып, бір солып, ұдайы жағалайды» [4, 292].

Н. Анов и З. Кедрина: «…Чтобы завершить свои переговоры общим решением, все это множество влиятельных людей из ближних и дальних родов пригласило в гости в двухэтажный особняк хаджи Блеубая родственников Абая, оказавшихся в это время в городе.

Во всех четырех просторных комнатах второго этажа, предназначенных для приема гостей, были разостланы огромные, во всю комнату, скатерти-дастарханы. Вокруг широких скатертей лежало множество одеял и пуховых подушек, – видно было, что сбор предполагается большой.

В каждой комнате стояли до краев налитые кумысом огромные желтые чаны – тай жузген, в которых «жеребенок может плавать». Отсюда, беспрестанно взбалтывая, черпали кумыс для многочисленных гостей. Расписные деревянные чашки – тостаганы – беспрерывно ходили вкруговую, то наполняясь, то опорожняясь. Сваренная в больших казанах жирная парная баранина подавалась на больших глубоких блюдах... [6, 499].

Обратим внимание на элементы, имеющие выразительно-изобразительные функции:

1. Завершение переговоров огромного множества влиятельных людей проходит в *двухэтажном особняке* хаджи Блеубая, куда пригласили и родственников Абая. Здесь интерьер свидетельствует о новых явлениях, проникших в казахскую действительность, – двухэтажный особняк, указывающий серьезность и масштабность этого приема. Общий вид здания свидетельствует не только о пышности, но и традиционности данного сбора людей. Создав такой интерьер, автор добился своей цели: раскрытия характеров разных групп приглашенных людей. Здесь обстановка и объединяет, и разделяет, каждый в этом интерьере ведет себя по-разному.

2. Внутреннее пространство особняка представляет собой *четыре просторные комнаты, в которых* «разостланы *огромные скатерти-дастарханы*». Вокруг *широких скатертей* лежит *множество одеял* и *пуховых подушек*». Из этого описания внутреннего убранства особняка видно, что событие

должно быть значимым, и люди соберутся почтенные и влиятельные – цвет города.

3. Так описано убранство каждой отдельной комнаты: в них стояли «до краев налитые кумысом *огромные желтые чаны – тай жузген*, в которых «жеребенок может плавать», «расписные деревянные чашки – *тостаганы* – беспрерывно ходили вкруговую, то наполняясь, то опорожняясь. Сваренная в больших казанах жирная парная баранина подавалась на *больших глубоких блюдах..*». Как видим, предметы казахской национальной кухни доминируют в этом жилище европейского типа. Но подчеркнутая масштабность предметов и обилие пищи говорит здесь не о радушии хозяев, не их щедрости, как в юрте Суюндика, но также подчеркивает значимость собрания.

Как видим, здесь функции интерьера очень столь многообразны, что даже классифицировать их с какой-либо точки зрения представляется сложной проблемой, но все художественные детали несут определенную смысловую и эмоциональную нагрузку.

А. Ким: «Местом встречи избрали дом хаджи Билеубая, расположенный по эту сторону – большой, двухэтажный, с железной крышей. В четырех гостевых комнатах наверху велели от порога до тора расстелить дастарханы, вокруг них положить длинные корпе, пуховые подушки. В комнатах поставили глубокие тайжузгены, в каждой по ведру кумыса, который беспрестанно взбалтывали и подносили многочисленным гостям. Специальные крашеные желтые чашки то и дело передавались по кругу, опустошались и наполнялись вновь, а перед гостями поставили блюда, полные жирных кусков баранины, сваренных с сарбугой» [10, 323].

Анализ:

В переводе А.А. Кима мы видим обыкновенную констатацию событий:

1. Не прочитывается то ощущение объемности размаха, который присутствует в оригинале и в художественном переводе А.Б. Никольской: «большой, двухэтажный дом, с железной крышей».

2. Не ощущается единой органической связи между разными частями текста: «В четырех гостевых комнатах наверху *велели* от порога до тора *расстелить дастарханы*, вокруг них *положить* длинные *корпе,* пуховые подушки. В комнатах *поставили* глубокие тайжузгены, в каждой по ведру кумыса, который беспрестанно взбалтывали и подносили многочисленным гостям», а в это время «специальные крашеные желтые чашки то и дело *передавались* по кругу, *опустошались* и наполнялись вновь, а перед гостями поставили блюда, полные жирных кусков баранины, сваренных с сарбугой» [10, 323];

к) в следующем примере заметно намерение автора через предметный мир интерьера раскрыть творческую натуру Абая с другой стороны, то есть здесь он выступает как деятель, несущий в себе прогрессивные взгляды и дела:

Оригинал: «Енді келсе, Ақшоқының қалың ұсақ адырларының Қорыкқа қарай салбырап келген тұмсығында, үсті жазаңдау келген боз төбеде, үлкен қора – дүкен салыныпты. Абай мен Баймағамбет есік алдына келіп түсіп, қораның жаяу кісі кіретін есігінен кірісті.

Баймағамбет ұзын даланға кірісімен, қораның биік салынғанын, төбесі жақсы жабылғанын тамаша етіп, мақтай бастап еді. Абай әуелі үн қатпай, асықпай, сол даланды қарады. Оң жақта қысқы ас тұратын екі кілетті және төбесін шатырша биіктеп жапқан шошаланы қарап шықты...

Ең жақсы бөлмесі – орталық үй, үлкен үй екен. Ол кең биік, жарық. Бұның алдында таза, ұзынша ауыз үй бар. Арт жағында бүйірдегі есіктен кіретін түкпір үй бар. Әр бөлме – әр алуандас. Ең үлкен бөлмесі төрткүл болса, түкпір үй кең, ұзын. Бұл бөлмелерде Абай мен Әйгерімнің арнауы бойынша, көп баламен, молдасымен, қонағымен Ділдә тұрмақ. Ендігі бір сәтте Абай өзі мен Әйгерім үшін арналған, кіші үй жағына шықты. Әйгерім үйінің есігін Абай жаңағы көрген ауыз үйге шығаруға бұйырған еді. Әйгерім ол үлгіні өзгертіп, өз отауының есігін бұл жаққа қаратпай, ар жағындағы үйдің төрінен шығарыпты да, сол жақтан өзіне жақсы ауыз үй жасатыпты...

Абай Әйгерім кіргізген өзгерісті мінемей, оң түсінді. Ділдәнің көзіне сәт сайын түсе бергісі келмей, аз да болса, аулағырақ тасада болайын деген ғой. Оның белмелері де, ой-

дағыдай кең, жайлы боп салыныпты. Абай Әйгерімнің төргі бөлмесінде ұзақ тұрды. Өзіне сағынышты, ыстық жар төсегін, көңімен осы бөлменің пештен жоғары ұзынша қалтарысына қондырып қояды. Қызыл көк шымылдығын түсіріп, жібек пердемен өз көзінен өзі тасалап, ойша қоршап қойып, ұзақ еске алып тұрды....

Мал кіретін қораның қақпасы басқа. Алды түйе қора, одан бөлек созылған сиыр қора. Солармен жалғас салынған екі үлкен, аса кең қора бар. Діңгегі көп, төбесінің әр тұсына дөңгелек тесік қалдырған қой қоралар екен. Кірер есігі өзіне бөлек салынған ұзын, биік ат қора да бар... Жаздыгүні қойма қойып, шана-сайман сақтайтын, төбесі шатырлы, биік зәуезнай – там үйлерге жалғаса салынған» [2, 210-211].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Теперь на одном из холмов Акшокы стояла большая постройка...

Абай молча, не торопясь, стал осматривать зимовку, начав с двух кладовок для хранения продуктов зимой и коптильни с вытяжной трубой, расположенных по правую сторону здания.

У. Баймагамбета не хватало терпения сопровождать Абая в его неторопливом осмотре, он то и дело убегал вперед и возвращался к нему из других комнат, восхищаясь:

– Абай-ага, идите сюда, вот где замечательно! Настоящий городской дом! И потолок дощатый... А печь-то какая!

Лучшей комнатой в доме, светлой и просторной, оказалась большая угловая. Вход в нее вел через длинную переднюю. За угловой находилась маленькая комнатка, заканчивающая одно крыло дома. Абай и Айгерим предназначили их для Дильды с детьми и для муллы.

Но оказалось, что Айгерим изменила план и прорубила дверь из своей комнаты в заново пристроенную с противоположной стороны вторую переднюю. Абай понял ее: ей не хотелось встречаться с Дильдой, другой вход хоть и не очень, но все же обособлял их половину.

В комнате Айгерим Абай задержался. Он мысленно выбрал место для супружеской кровати в углу возле печи и долго стоял в задумчивости, как бы видя перед собой отливающий то красным, то голубым шелковый занавес, который должен скрывать ее.

У скотного двора были отдельные ворота, первым шло помещение для верблюдов, за ним коровник. С ним соединялись две большие овчарни с круглыми отдушинами в крыше и конюшня, длинная и высокая, с отдельным ходом. К жилым постройкам примыкал крытый сарай для хранения в летнее время саней и всякой хозяйственной утвари» [5, 453-454].

Анализ:

1. В экспозиции нам представлена большая постройка. Абай и Баймагамбет входят в зимовку: «Абай молча, не торопясь, стал осматривать *зимовку,* начав с *двух кладовок* для хранения продуктов зимой и *коптильни с вытяжной трубой, расположенных по правую сторону здания».* Здесь просто изображается внутреннее помещение зимовки – то есть прямая функция интерьера, но размеренное течение художественного ритма, ровная тональность повествования находятся в полном соответствии с неспешностью и основательностью Абая, внимательно осматривающего постройку. Синергетически тут совпадают ритм образа героя и ритм интерьера.

2. «У Баймагамбета не хватало терпения сопровождать Абая в его неторопливом осмотре, он то и дело убегал вперед и возвращался к нему из других комнат, восхищаясь: – Абай-ага, идите сюда, вот где замечательно! Настоящий городской дом! И потолок дощатый... А печь-то какая!».

Здесь интерьер преломляется косвенно, через речь говорящего. Писатель показывает, что *зимовка* имеет и *другие комнаты*, «*потолок дощатый*», «*печь*», по всей видимости, *такую*, что она вызывает удивление говорящего. «Настоящий городской дом», – заключает спутник Абая, описание здесь является формой присутствия автора.

Абай начинает строить дом по европейскому образцу, и об этой его качественной стороне как человека творческого, как человека нового типа ярко свидетельствует интерьер;

3. «*Лучшей комнатой* в доме, *светлой и просторной*, оказалась *большая угловая. Вход* в нее вел через *длинную переднюю*. За *угловой* находилась *маленькая комнатка*, заканчивающая *одно крыло дома*. Абай и Айгерим предназначили их для Дильды с детьми и для муллы».

Переводчики упустили важный момент оригинала, а там именно большая и длинная комната предназначена Дильде, детям, мулле, что предусмотрено этическими нормами казахов, где байбише должна иметь больше прав и привилегий. Вместе с тем Абай заботится о своих детях, отдавая им лучшие комнаты.

4. «Оказалось, что Айгерим изменила план и *прорубила дверь из своей комнаты в заново пристроенную с противоположной стороны вторую переднюю*. Абай понял ее: ей не хотелось встречаться с Дильдой, *другой вход* хоть и не очень, но все же обособлял их половину». Интерьер раскрывает сферу сложных взаимоотношений в полигамной семье посредством того, что у второй жены Абая меняется план. То есть интерьер в этом случае становится отражением системы межличностных отношений в традиционной казахской семье прошлого века.

5. «В *комнате Айгерим* Абай задержался. Он мысленно выбрал *место* для *супружеской кровати в углу возле печи* и долго стоял в задумчивости, как бы видя перед собой *отливающий то красным, то голубым шелковый занавес,* который должен скрывать ее. Здесь более ясно вырисовывается план предполагаемого Абаем интерьера, перетекающего из реального в онейрическое (предполагаемое) пространство. Вместе с тем автор, показав его задумчивом состоянии, намекает на имплицитные мысли и чувства героя.

6. У *скотного двора* были *отдельные ворота*, первым шло *помещение для верблюдов*, за *ним коровник*. С ним соединялись две *большие овчарни с круглыми отдушинами в крыше и конюшня, длинная и высокая, с отдельным ходом*. К *жилым постройкам* примыкал *крытый сарай для хранения в летнее время саней и всякой хозяйственной утвари*. Изображен чисто хозяйственный тип казахского интерьера, где учтены традиционные способы построек и отделения построек скотного двора.

Известно, что чертеж всей постройки зимовки запланировал сам Абай, а все хлопоты по строительству взяла на себя Айгерим. Здесь интерьер проливает свет на взаимопонимание между супружеской четой.

Но на этом многообразные функции интерьера в тексте не заканчиваются, потому что как важная часть художественного мира он обладает различным идейно-художественным наполнением, в разных обстоятельствах способен выявлять другие выразительные возможности.

Так воспроизвел в своем переводе особенности интерьера зимовки А.А. Ким.

А. Ким: «Оказавшись в большой, длинной прихожей, Байгамбет сразу же принялся расхваливать высоту стен и надежность крыши постройки. Абай молча, неторопливо обошел весь двор, осмотрел сначала хозяйственные постройки, начав с двух складских помещений для хранения продуктов и большой коптильни с вытяжной трубой, расположенных с правой стороны хозяйственного двора...

Абай все так же неторопливо, любуясь и радуясь увиденному, проходил по комнатам. Ему тоже понравились комнаты, что расхваливал Баймагамбет. Лучшей комнатой в доме оказалась угловая, самая дальняя. Вход в нее был из длинной передней. За угловой, напротив нее, находилась небольшая комната, ею заканчивалось одно крыло дома, в котором должны были жить Дильда с детьми и мулла, их учитель.

Другая половина дома, с выходом в общую прихожую, предназначалась для него и Айгерим − так было по плану Абая. Но оказалось, что Айгерим изменила этот план, и на деле оказалось, что у этой половины дома есть отдельный вход, с противоположного угла дома, и к этому входу пристроена не предусмотренная Абаем просторная отдельная прихожая. Абай сразу понял: это сделано Айгерим для того, чтобы не сталкиваться с Дильдой....

В комнате Айгерим, предусмотренной в плане Абая, он постоял дольше всего, с приятностью в душе представляя, как и где будут размещаться ее красивые сундуки, висеть ковры и войлочные тускиизы, где встанет супружеская кровать. Закрыв глаза, он представлял колыхающийся разноцветный полог, отгораживающий спальное место...

Из внутреннего двора вели отдельные ворота на большой скотный двор, и там передний загон был для верблюдов, дальше − для коров, к ним были пристроены две просторные

овчарни со множеством подпорок, с низкой кровлей, в которых были устроены круглые отдушины. Далее тянулась длинная конюшня, с отдельным въездом. Это было высокое добротное помещение, очень вместительное, верховых коней предполагалось держать довольно много – и для себя, и под седло для многочисленных гостей. Конюшня на широком проходе была уже без всяких подпорок, чтобы не расшибались о них лошади. Лишь вдоль стен тянулись ясли для сена и были устроены станки для особенно дорогих породистых скакунов.

Напротив скотных дворов, выведенных за отдельную ограду, рядом с жилым домом стоял просторный амбар для хранения продуктов, с широкими въездными воротами, построенный из самана в виде юрты, с круглой шатровой крышей. За амбаром был выстроен каретный сарай для повозок и саней» [8, 232-234].

Анализ функции художественных деталей интерьера выявил такие разновидности:

1. Через восприятие интерьера преломлены различные характеры: «Оказавшись в большой, длинной прихожей, Байгамбет сразу же принялся расхваливать высоту стен и надежность крыши постройки». Такой тип поведения вступает в определенный контраст с поведением Абая, который «молча… осмотрел сначала хозяйственные постройки, начав с двух складских помещений для хранения продуктов и большой коптильни с вытяжной трубой, расположенных с правой стороны хозяйственного двора».

2. «План жилого дома и хозяйственных построек Абай начертил сам… Рассматривая дверные и оконные проемы, он вспоминал свои чертежи». Очень важная мысль, открывающая Абая с неожиданной, конструкторской, стороны подчеркнута переводчиком.

3. Далее, посредством речи того, кто видит, автор использует эмоциональный комментарий Баймагамбета), чтобы зримее увидеть масштабы и знаковость построений: «Оу, Абай-ага, вы только посмотрите сюда – настоящий городской дом, да и только! И потолок дощатый, и печь большая, с дымоходом!».

4. «Лучшей комнатой в доме оказалась угловая, самая дальняя.

Вход в нее был из длинной передней. За угловой, напротив нее, находилась небольшая комната, ею заканчивалось одно крыло дома, в котором должны были жить Дильда с детьми и мулла, их учитель». И этот перевод не учитывает того положения, что Абай большую светлую половину дома отдал старшей жене и детям, для занятий с муллой.

5. «Другая половина дома, с выходом в общую прихожую, предназначалась для него и Айгерим – так было по плану Абая. Но оказалось, что Айгерим изменила этот план, и на деле оказалось, что у этой половины дома есть отдельный вход, с противоположного угла дома, и к этому входу пристроена не предусмотренная Абаем просторная отдельная прихожая. Абай сразу понял: это сделано Айгерим для того, чтобы не сталкиваться с Дильдой». Здесь посредством изменения внутреннего пространства интерьера отражена система межличностных отношений в полигамной семье. В переводе не схвачено отношение Абая и Айгерим. Айгерим не хотела сталкиваться с Дильдой. Этот смысл не маловажен.

6. «В комнате Айгерим, предусмотренной в плане Абая, он постоял дольше всего, с приятностью в душе представляя, как и где будут размещаться ее красивые сундуки, висеть ковры и войлочные тускиизы, где встанет супружеская кровать. Закрыв глаза, он представлял колыхающийся разноцветный полог, отгораживающий спальное место». Предполагаемый, представляемый интерьер. Переводчик по-своему интерпретирует интенцию Абая.

7. Далее описывается двор и внутреннее помещение «длинной конюшни: это было высокое добротное помещение, очень вместительное, верховых коней предполагалось держать довольно много – и для себя, и под седло для многочисленных гостей. Конюшня на широком проходе была уже без всяких подпорок, чтобы не расшибались о них лошади. Лишь вдоль стен тянулись ясли для сена и были устроены станки для особенно дорогих породистых скакунов. Переводчику удалось воспринимать в этом эпизоде смысловое и эмоциональное содержание оригинала.

Таким образом, интерьер имеет и важное идейно-композиционное значение в романе М. Ауэзова. Художник при-

давал особое внимание окружению, быту главного героя, его произведение наполнено фоновой информацией, то есть социокультурными чертами, характерными для казахского быта.

Функции интерьера в эпопее, в основном, сводятся не только к описанию обстановки образа жизни персонажей, социальным или национальным особенностям быта, условий жизни людей, но и для характеристики внутреннего мира героев и социальной среды, то есть смысловые и эмоциональные «фоновые оттенки».

В процессе художественного перевода, который ставит себе целью воссоздать аксеологический аспект исходного текста, и его национально-культурную и хронологическую адаптацию, переводчик должен руководствоваться и культурологическим подходом, изучающим «мир национального дома», предметы исторической среды, последовательность культурной преемственности в развитии национального мироустройства.

Интерьер функционирует во взаимодействии с другими важными идейно-композиционными системами (пейзаж, портрет, художественный ритм), деталями, символами как целостная и универсальная поэтическая художественная система, организующая единый мир жизни «национального дома».

Создавая социальный, национально-исторический фон прошлого, автор широко использует различные *реалии, историзмы,* придающие интерьеру психологический, социальный, эстетический смыслы.

В структуре романа-эпопеи обстановка, окружающая действующих лиц, характеризует жизнь героя, указывает на его социальное и материальное положение, имеет большое идейно-организационное значение.

Интерьер выполняет *психологическую функцию*: а) когда действующее лицо старается окружить себя теми вещами, которые ему нравятся. Этот художественный прием существенно раскрывает эстетический мир литературного персонажа; б) когда через предметный мир интерьера писатель проецирует взгляд читателя на различные черты героев: теплоту, гостеприимность, радушие людей или, напротив, черствость, жестокость и их бесчеловечность.

Важным признаком интерьера может стать *цветовая, звуковая* или *световая* символика, и в зависимости от смыслового наполнения одна и та же деталь интерьера может иметь разный смысл. Самым распространенным элементом предметного мира является огонь, пламя, или юрточный очаг – центр интерьера, символ прочности дома, уюта, спокойствия, тепла и мира. В романе-эпопее очаг может быть представлен метафорически: как безжалостный людской огонь и как тлеющая внутренняя угроза.

Интерьер в системе романа-эпопеи зачастую выступает как форма художественного обобщения. Нередко она находится в единстве с художественным портретом-описанием и имеет усилительно-психологическое значение, особенно когда в обогащении образа участвуют детали сугубо национальных предметов и вещей.

В эпопее часто используется ассоциативная фоновая информация, связанная с национальными и историко-культурными явлениями и весьма своеобразно воплощенная в языке эпопеи. Переводчики зачастую не улавливают эмоционально-экспрессивные обертоны этих понятий.

Функции интерьера разнообразны и многозначны, потому что как важная часть художественного мира интерьер обладает соответствующим идейным наполнением, в разных ситуациях способен выявлять себя как компонент поэтики, выполняющий различные функции.

В эпопее автор использовал следующие виды художественной детали интерьера: деталь портретная, деталь предметная, деталь психологическая, деталь как форма художественного обобщения.

Контрольные вопросы и задания:

1. К чему в основном сводятся художественные функции интерьера?
2. Раскройте, как интерьер взаимодействует с другими важными идейно-композиционными системам?
3. В чем заключается психологическая функция интерьера?
4. Охарактеризуйте переводческие интерпретации интерьера.
5. Какую роль играет интерьер в романе М.О. Ауэзова?

II
ПОРТРЕТ И ПОЭТИКА ТЕКСТА

2.1. Художественно-эстетическое значение портрета в прозаическом тексте

Характерными особенностями казахского романа-эпопеи «Путь Абая» следует считать не только удивительную многомерность художественного изображения исторической действительности, богатое разнообразие изображенных писателем литературных типов, замечательные пейзажные и социально-бытовые зарисовки, глубокие философские обобщения, но и литературные портреты.

Литературный портрет – обобщение и в то же время – конкретная личность. Наглядное представление о нем читатель получает из описания мыслей персонажа, чувств, поступков, из речевой его характеристики. Портрет – составная часть структуры персонажа. В него входят не только внутренние черты, составляющие суть характера человека, но и внешние, дополняющие, воплощающие в себе типичное, характерное и индивидуальное.

Как в любом художественном произведении, и ауэзовский художественный портрет является важным структурным элементом романа, способствующим конкретизации литературного персонажа.

«Портрет персонажа, – пишет В.Е. Хализев, – это описание его наружности: телесных, природных, и в частности возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформулировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика). Портрет может фиксировать характерные для персонажа телодвижения и позы, жесты и мимику, выражения лица и глаз. Всем этим создает устойчивый, стабильный комплекс черт «внешнего человека»[1].

Многие исследователи романа «Путь Абая» отмечали, что манера создания художественного портрета является составной частью его поэтики.

Национальная специфика портрета у М.О. Ауэзова выражается в воссоздании им важных психологических характеристик. Они проявляются в быту, речевых оборотах, в поведенческой культуре и правилах, манерах, во внешнем облике.

Каждая из этих сфер организации художественного портрета может представлять отдельный интерес, а вместе взятые они представляют целостный, объективно-субъективный художественный образ литературного героя. Следует поддержать мнение о том, что «часть внешнего вида в литературном портрете присутствует такая деталь, как костюм. Посредством костюма обозначается социальная отнесенность героя. Человеческая одежда всегда значима, она выдает пол, общественное положение, мировоззрение и т.п.»[2].

Вот развернутый экспозиционный портрет юноши Абая, в котором описание его внешности переходит в социально-психологическую характеристику, по которой каждый казах, его современник, мог легко определить признаки, присущие ему, его роду, среде.

Оригинал: «Абай бұл уақытта бала сияқты емес. Жас бозбалаша киінген. Қара мақпалмен тыстаған түлкі тымағы бар.

[1] Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2005. – 204 с.

[2] Джакупова Н. Портрет Каныша Сатпаева в романе М. Сарсеке «Сатпаев» // Вестник ПГУ. Серия филологическая. – 2007. – № 3. – С. 125.

Үлкендер пұшпақ тымақ кисе, соңғы жылдарда бозбаланың көбі осындай түлкі тымаққа ауысқан еді. Үстінде тиін ішіктің сыртынан киілген, жағасы қайырма қара барқыт қаптал шапаны бар. Құла түсті ықшам тігілген шапан. Аса ұзын жең емес. Кең қолтық, ұзын жең үлгіні осы Қарқаралы қазағы ғана киеді. Олардың жағасы да Тобықты үлгісінен басқаша, Тобықты тымағы Қарқаралынікіндей төрт сай емес, алты сай болатын. Абайдың кигені сондай өз елінің тымағы. Белінде кісе белдік емес, жасыл түсті кәріс белбеу. Бұ да анық бозбаланың белгісі» [1, 97].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Абай не похож на подростка, он одет, как взрослый юноша. На голове лисий малахай, крытый черным бархатом, – старшие носят малахай из лисьих лапок, и, чтобы отличаться от них, тобыктинская молодежь в последнее время стала носить шапки из лисьих спинок. Поверх беличьей шубы на нем надет широкий чапан из черного бархата с серебристо-серым отливом. Рукава не очень длинны, – чапаны с широкими проймами и длинными рукавами носят только каркаралинские казахи. Покрой воротника у них тоже отличается от тобыктинского. Да и малахаи в Тобыкты шьются не из четырех клиньев, как у каркаралинцев, а из шести. Подпоясывается тобыктинская молодежь не ремнями, а кушаками из голубой ткани» [5, 100].

А. Ким: «Абай одет не как подросток, на нем платье взрослого юноши-джигита. На голове лисий тымак, крытый черным бархатом. Взрослые мужчины носят шапки из лисьих лапок, молодежь же тобыктинская в последнее время предпочитает носить тымаки, сшитые из лисьих спинок. Поверх беличьей шубы на нем надет длиннополый, из черного бархата чапан в накидку, с серебристо-серым отливом. Рукава не очень длинные – чапаны с широкими проймами и длинными рукавами носят только казахи каркаралинские. Покрой воротника у них также отличается, и тымаки шьются из четырех меховых клиньев, а не из шести, как у тобыктинцев. Подпоясываются тобыктинцы не кожаными ремнями, а шерстяными кушаками синего цвета Абай шел по дороге, одетый как истинный тобыктинец» [7, 127].

1. Первое, на что обращает наше внимание писатель в оригинале и А.Б. Никольская в переводе, это то, что у Абая «остроносые новые сапоги». Этой детали нет во втором переводе (А.А. Кима), но она, хотя и не играет существенной роли в раскрытии характера, тем не менее, является своеобразным «вступлением» к портрету.

2. Абай одет, «как взрослый юноша». То есть из этой краткой авторской характеристики мы узнаем о том, что виды и подвиды одежды казахов предназначены для лиц, имеющих свои возрастные особенности. Из дальнейшего развития романа иноязычный читатель узнает, как одевается взрослое население казахского аула, как вешний вид характеризует их социальное и родоплеменное, этническое содержание, которое маркируется типом одежды: у Абая на голове лисий малахай, «крытый черным бархатом», а «старшие носят малахай из лисьих лапок».

3. Одежду не только носят, о ней говорят, ее оценивают. Она является одновременно и вещью, и знаком.

Сделав важное этнографическое различие, М.О. Ауэзов переходит к полному описанию одежды персонажа: «поверх беличьей шубы на нем надет широкий чапан из черного бархата с серебристо-серым отливом. Рукава не очень длинны, – чапаны с широкими проймами и длинными рукавами носят только каркаралинские казахи. Покрой воротника у них тоже отличается от тобыктинского. Да и малахаи в Тобыкты шьются не из четырех клиньев, как у каркаралинцев, а из шести. Подпоясывается тобыктинская молодежь не ремнями, а кушаками из голубой ткани…». Здесь оба перевода соблюдают фоновую информацию.

Перед нами детализированное этнографическое описание одежды литературного героя, которое выступает как портретная зарисовка, но пока еще не несет каких-либо ярких, существенных характеристик личности самого героя, не раскрывает его психологических особенностей, а использованное автором «черный бархат с серебристым отливом» свойственно романтическому типу портрета.

М. Ауэзов тщательно отбирал детали для характеристики героев, они также могут создаваться не напрямую, а по-

средством наблюдений и впечатлений других персонажей, изучающих тех, кого описывает автор.

Примером может служить картина, где внешность Божея и Кунанбая описана через восприятие впечатлительного мальчика Абая.

Оригинал: «Бөжей де оншалық өзгеше емес. Түсі ақ сұр келген, өзі қоңыр сақалды, кесек мұрынды Бөжей – осы отырғанның бәрінен де сұлу. Бетінде әжімі да аз. Бірақ Абайдың көзін оған көп тартатын бір нәрсе – бұның бітікшелеу, кішкене келген көздері.

Құнанбай ұзақ сөйлеп отырған кезде Бөжей қыбыр етіп қозғалған жоқ. Көзін де төмен салған қалпынан бір көтермеді. Сондықтан оның ұйықтап отырғаны, я ойланып отырғаны мәлім емес. Қалың етті, салбыраңқы қабағы кішкене көзін көрсетпей, тасалап алған сияқты» [1, 18].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «С первого взгляда и Божей тоже как будто ничем особенным не отличается. Со своим бледным смуглым лицом, темной бородой, крупным носом он, пожалуй, красивее всех остальных. И морщин на его лице еще не много. Во время длинной речи Кунанбая Божей не шелохнулся, ни разу не поднял опущенного взгляда. Трудно сказать – дремлет ли он, или о чем-то сосредоточенно думает. Мясистые, грузные веки точно плотной завесой скрывают все, что затаил он в мыслях» [5, 36].

А. Ким: «На первый взгляд и Божей ничем особенным не отличается, разве что он кажется мальчику красивее остальных − со своим матово-смуглым лицом, почти без морщин, с темной бурой бородой и огромным мясистым носом. Но больше всего ему нравятся в Божее его узкие, раскосые, загнутые на концах глаза с припухлыми веками.

Во время долгой речи Кунанбая, заметил мальчик, Божей даже не шелохнулся, сидел, опустив голову, и непонятно было, то ли слушает он, то ли дремлет. Тени от косматых бровей накрыли его глаза, казалось, что их вовсе нет у него» [7, 25].

Как отмечают литературоведы, «портреты запечатлевают не только статистическое во «внешнем» человеке, но и жестикуляцию, мимику, которые динамичны по своей сути»[1].

Весь портрет Божея так же, как и Кунанбая, воссоздан писателем посредством восприятия Абая, который внешне характеризует Божея, с одной стороны, и раскрывает психологически самого мальчика – с другой. И воспринимающий изображается внутренне как натура внимательная, впечатлительная, со своими симпатиями или неприятием героя.

Так, писатель отмечает, что Абаю Божей нравится, что «он, пожалуй, красивее всех остальных».

Этот опосредованный способ описания портрета в своем переводе удачно использовал А. Ким. Портрет его отличается большей социально-стилистической подробностью, раскрывающей внутренний мир героя.

Весомые детали портрета сопровождаются комментариями, позволяющими предположить, что и писатель разделяет взгляды героя.

Наглядным примером является 7 эпизод, где изображен портрет Салтанат:

«Салтанаттың жұқалаң қызғылт нұрлы, ақша маңдайы мен ұзынша қырлы мұрнында, ақ бұғақты, жұп-жұмыр иегінде толқын білінді. Уыз жастық ажар бар. Жүзі қызыл шапақтап, күлімсірей реңденеді. Жылтырай таралған қалың шашы, қызғылт реңді. Сәнді салмақпен, баяу төнкеріле қарайтын үлкен қой көздерінде назды, нәзік сүйкімділік бар.

Аппақ жұмыр саусақты, үлпілдеген ак білекті сұлудың алтынды білезіктері, көп жүзіктері де әсем. Құлақтағы шілтерлі, алтын сырғалары тынымсыз жалтырайды. Күтімді таза сұлу шұғыласын ол да сәндей түседі. Қыз аты Салтанат екенін білгенде, Ербол ішінен: «Салтанат десе Салтанат екен. Сырт сыпаты да, қасиеті де шын Салтанат қой» деп аса құрметтеп кетті» [2, 176].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Светлый лоб, прямой точеный нос и белый округлый подбородок Салтанат,

---

[1] Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2005. – 206 с.

казалось, излучали розоватый отблеск. Свежее молодое лицо, оживленное легким румянцем волнения, сияло и улыбалось. Гладко причесанные волосы отливали темным золотом. Большие светлые глаза, прозрачные глаза лани, смотрели спокойно и серьезно, скрывая где-то в самой глубине нежную, чуть лукавую женственность. Белые тонкие пальцы и кисти рук были унизаны золотыми браслетами и кольцами, золотые серьги дрожали в ее ушах. Ербол невольно подумал: «Да, это действительно Салтанат» – и видом и душой!..» [5, 428].

А. Ким: «Светлый матовый лоб, тонкий с горбинкой нос, округлый как яблоко, подбородок, сияющие глаза лани − необыкновенной красоты лицо юной Салтанат излучало свет чистой, доброй молодости. Густые, гладко зачесанные волосы ее были темно-гнедого цвета. Золотые браслеты на кистях рук, на локтях, множество колец на пальцах, золотые сквозные качающиеся серьги в ушах – все эти роскошные драгоценные изделия дополняли и завершали большую, чистую, редкостную красоту девушки. Узнав, что ее зовут Салтанат, Ербол подумал: «Да, она и на самом деле Салтанат» – и с виду, и душой своей!» [8, 196].

Здесь перед нами тоже портрет, и тоже опосредованный. Здесь очень важна реплика спутника Абая, Ербола. Подробно описан портрет героини с элементами психологизма, особо подчеркнута сущность происходящего.

Переводчик А. Ким верно интерпретирует целостный портрет, сохранив авторские принципы организации портрета, но он иногда расширяет характеристики, усиливает эмоциональную нагрузку.

В целом, можно сказать что перед нами самый классический пример эстетизации образа: и внешние черты, и подробные детали и украшения, и само ее имя, и тонкие психологические характеристики, раскрывающиеся в пластике и грации ее движений, в мимике, в меняющихся эмоциональных состояниях, – все это предстает в эстетической полноте и адекватно отражено в художественных переводах. Заслуга писателя состоит в том, что ему удалось создать классический тип портрета казахских красавиц.

Налицо умелое использование ассоциативно-образной информации.

Так, существенными портретными характеристиками, раскрывающими внутренний мир героя, богата следующая сцена, отличающаяся яркой динамикой (чаще всего литературный портрет бывает статичен), большой образностью. Она описывает возвращение мальчика в родной аул. Эмоции, ощущение радости, переполняющие душу мальчика, вступают в резкое противоречие с тревожным настроением двух его взрослых спутников, хорошо знающих эти места и боящихся степных грабителей. И вот мы видим, как мальчик преображается:

Оригинал: «Қоңыр жүзі қызарып, төмен қарап қысыла күле беріп, бөркін айналдыра бастады. Кәдімгі «жолбасар» ұрыларша шапан-бөркін айналдырып киіп, мұрны мен аузын қызыл орамалмен таңып алып, Жұмабайды қуғанда тағы сол ұрыларша «даусымды танытпаймын» деп, мыңқылдап сөйлеп бұйрық берген» [1, 5].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Смуглое лицо подростка раскраснелось от сдерживаемого смеха и он, опустив голову, начал вывертывать свою шапку. Как разбойник с большой дороги, Абай заранее вывернул наизнанку чапан и малахай, а лицо завязал платком и, догоняя Жумабая, кричал ему, как опытный вор, изменив голос и гнусавя, чтобы тот не узнал его» [5, 25].

А. Ким: «Потупившись, склонив смуглое румяное лицо, опустив глаза, однако не в силах не улыбаться – он начал выворачивать руками свою лисью шапочку-борик. Эту шапку и верхний чапан он вывернул наизнанку, чтобы выглядеть, как ему представлялось, настоящим разбойником-камчигером, к тому же он обвязал рот и нос красным платком и гнусавым измененным голосом выкрикивал воровские угрозы» [7, 6].

В двух русских переводах сохранен непосредственный, веселый нрав мальчика, изображенный в оригинале. Внешние портретные характеристики («смуглое лицо подростка»), изменяясь, обогащаясь (раскраснелось от сдерживаемого смеха), совмещаются с активным действием (подготовкой к розыгрышу: начал вывертывать свою шапку): «заранее вывернул наизнанку чапан и малахай», «завязал лицо платком», «кри-

чал, как опытный вор, изменив голос и гнусавя…». Более точный и яркий перевод А.Б. Никольской этого фрагмента дает широкие возможности для его системного анализа, в то время как перевод А.А. Кима скован, лишен динамики и детской непосредственности, задорности.

Портретная зарисовка, представленная в романе и в обрисовке А.Б. Никольской, в отличие от второго примера, выполняет роль сюжетной мотивировки, обеспечивает дальнейшее развитие сюжета эпопеи и характера литературного героя, как бы создает условия, приоткрывающие многогранную натуру будущего поэта.

«Портрет героя, как правило, локализован в каком-то одном месте произведения. Чаще он дается в момент первого появления персонажа, т.е. экспозиционно. Но литература знает и иной способ введения портретных характеристик в текст. Его можно назвать «лейтмотивным», – пишет В.Е. Хализев. Например, в чисто документально-биографическом романе к портретированию героя привлечены персонажи. Портрет героя на протяжении всего произведения строится не только по лейтмотивному принципу, но и по накопительному»[1].

Косвенными характеристиками, создающими единый психологический портрет героя, могут быть также природные и бытовые детали, содержащие в себе паралингвистическую информацию: степь, книги, песни, светильник, любимая бабушка Зере. Еще даже глубже, чем в прямом портретном описании, посредством этих деталей, содержащих в себе функциональную информацию, раскрывается внутренний мир литературного героя. Они дополняют внешний портрет, усиливая его эмоциональное воздействие. В портретных описаниях наблюдается эсториоризация, связанная со стремлением Ауэзова вписать героя в окружающий его мир.

Так, поэтическую душу героя Абая мы узнаем с первых страниц эпопеи, где показана любовь Абая к бескрайней родной степи, «к простору, на котором он родился и где провел детство», когда «ему хочется обнять все это и покрыть горячими

[1] Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2005. – 205 с.

поцелуями… Я так соскучился по тебе! Может быть, другим ты кажешься страшной – только не мне! Родная моя, милая степь! [5, 27].

Такие косвенные характеристики «накапливают» аллюзивную информацию, обогащаюшую портрет центрального героя. Поэтому очень важно проследить симбиоз таких характеристик в системе целостной организации портрета через определенные пейзажные (степь, горы), бытовые (светильник, книга), родственные (Кунанбай, бабушка Зере) и иные информативные элементы или символы, часто встречающиеся в эпопее.

В эпизоде, где мы видим Абая, участвующего на родовом совете старейшин, воспринимаем сложность его положения, и чтобы лучше разобраться в ситуации, начинаем прослеживать внутреннее состояние героя и одновременно обращаем внимание на отношения других. Автор, как бы чувствуя наше желание, начинает описание Кунанбая и старейшин, которое осуществляется опосредовано, как его впечатление. Подобное, нарочито отдаленное от прямого портрета описание участников сборища показательно тем, что здесь закладывается основа психологического портрета юноши, его рассуждения, вызванные процессом вхождения в мир взрослых.

Оригинал: «Бұрын ондай сөздеріне Абай араласып та, тыңдап та көрмеген. Бүгін бірінші рет әдейі алғызып отыр. Бір ойдан Абай өзіме бірдеме айтпақ па екен деп ойлады. Бірақ ешнәрсенің қисынын таба алмады» [1, 14].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «До сих пор Абай никогда не принимал участия в таких советах. Сегодня в первый раз отец позвал его и сделал это, по-видимому, с умыслом» [5, 33].

А. Ким: «Прежде Абаю никогда не приходилось присутствовать на подобных собраниях, слушать, что говорят взрослые, а сегодня вдруг отец вызывал его... Первый раз... Неужели хотят сообщить ему что-то или посоветоваться... Абай не мог даже предположить, о чем могут эти важные люди говорить с ним» [7, 19].

Конечно, более информативно насыщен здесь перевод А.А. Кима, передающий переживания, ход мыслей и тревогу

юноши, присутствующие в казахском оригинале, и неизвестность, приводящая к созданию «психологического портрета» героя.

Такой же косвенный способ создания портретов и портретных характеристик писатель использует, когда юноша от наблюдения за внешностью родовых вождей постепенно переходит к внимательному наблюдению и постижению внутреннего мира носителей народной поэзии, певцов и акынов. Портреты, увиденные мальчиком и выписанные М.О. Ауэзовым, представлены ярко, образно, часто в духе эпического сопоставления, в основе которого лежит принцип психологического параллелизма, когда герой сравнивает кого-то с явлениями природы или эпическими персонажами.

Оригинал: «Тегінде, ертекші, өлеңші, не басқа әңгімеші адамға талай уақыт тапжылмай тесіле қарап қалу Абайдың кішкентай күнінен бергі әдеті еді. Адам пішіні әрдайым бұған бір тамаша, өзгеше қызық сурет тәрізденетін. Әсіресе, әжімі мол үлкендер пішіні бір қызық хикая тәрізді. Ол кей адамның айғыз-айғыз әжімінен, салбыраған ұртынан, қыртыстанған маңдайынан немесе бояуы оңған көздерінен, әр алуан сақал-мұртынан – өзінше неше түрлі жанды, жансыз дүние сипаттарын көргендей болатын. Қына басқан, сызаты көп тас па? Я, селдір тоғай ма? Не көде-көкпек пе? Кейде мал мен аң бейнесі ме? Бәріне де ұқсап кетіп отыратын адам мүсіндері болады» [1, 17-18].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Абай с детства усвоил привычку пристально, не сводя глаз смотреть на сказителей, певцов и вообще на всех, чья речь приковала к себе его внимание. Лицо человека всегда казалось ему чудесным созданием природы. Всего привлекательней были лица стариков, испещренные морщинами. В извилистых складках, бороздящих их щеки и лбы, в выцветших глазах, в волнообразных переливах длинной бороды он часто видел целые картины. Вот лесок с реденькими, жидкими побегами... Вот трава, скрывающая темную почву под своим мягким ковром... Порой его воображение находило в человеческом лице странное сходство с хищным зверем или добродушным домашним животным. Вся вселенная оживала для него в движениях и очертаниях человеческого лица» [5, 35].

А. Ким: «У маленького Абая появилась привычка так вот пристально, не сводя глаз, смотреть на какого-нибудь сказочника, степного певца, рассказчика легенд и всяких житейских баек. Слушать их было интересно, но Абаю-мальчику интереснее всех рассказов был сам человеческий вид рассказчика. Облик человеческий был лучшим рассказом. И самым интересным рассказом был рассказ старого человеческого лица, испещренного глубокими складками, изрезанного неисчислимыми морщинами. Рассказ стариковского лика завораживал Абая своими таинственными историями обвислых щек, изборожденного морщинами лба, поэмами грустных выцветших глаз, песнью седых усов и бород. По виду стариковских морщин и седин можно было, казалось ему, представить весь земной мир, живой и неживой, с его чахлыми лесами, с каменными утесами и, покрытыми трещинами, поросшими косматыми мхами. И седой ковыль, покрывающий степь – не седые ли волосы стариков? А сколько звериного, животного, птичьего можно было угадать в образах старости!» [1, 24].

Выбор материала для сравнений определяется характером переживаемых чувств. Автор стремился создать обобщенный портрет образа.

Рассмотрим примеры переводческой интерпретации прямого описания:

Оригинал: «Оспан орысша білмей, тілмаш арқылы сөйлессе де, өзінің сырт ажарымен Казанцевқа және әсіресе, оның әйелі Анна Митрофановнаға сүйкімді көрінген. Бұның қатты күлкіде, ақсиып көрінетін мінсіз аппақ тістері, қызыл ерні, қара мұрты да өзгеше. Бірде қызумен, бірде көңілді әзілмен айқын ашылып, жалт-жұлт етіп отыратын шошақтау үлкен көздері де әсерлі. Шам отындай, лапылдап жанғандай бір шыншыл қызуды білдіріп тұратын көз. Өзге тұңғиық, қытымыр, атқамінердің бәрі шынын ішіне тығып, сырттан, бет ажардан түкті сездірмеуге тырысса, Оспан олай емес. Олардың қасында ақтарылып, ағылып отырған кең сабадай. Күлкісін де, ашуын да, наз-наразылығын да ірікпейді. Шын бейіл берген адамына ыстық көрінетін қошаметін де мол төгіп отырады. Үлкен, ауыр, алып денесі бейіл берген қонағын күтуде

соншалық тез қозғалады. Оның шапшаңдығы қолды-аяқты баладай оқшау бөлініп тұрады» [3, 44-45].

Л. Соболев: «Впрочем, Оспан расположил его к себе не только радушием хозяина. Весь его внешний облик невольно привлекал к нему людей. Широкая улыбка показывала ряд крепких, ровных зубов, поражавших своей необыкновенной белизной, ярко-красные губы под черными усами были как-то по-детски свежи и сочны. Большие, несколько навыкате, глаза широко раскрывались при волнении, выражая истинную горячность. Он не таил ни радости, ни гнева, ни дружеского расположения, ни недовольства. Тучный, грузный, огромный, он, ухаживая за милыми его сердцу гостями, становился проворным и легким, двигаясь по-юношески быстро, поражая расторопностью и неутомимостью» [6, 38].

А. Ким: «И не только тем, что был радушным и щедрым хозяином, – в отличие от других аткаминеров, скрытных и себе на уме, отводящих свои глаза перед начальством, Оспан поражал своей открытостью, широкой улыбкой, обнажавшей яркие, белые, безупречные зубы. Притягивал внимание сильным взглядом длинных раскосых глаз, которые широко раскрывались от удивления или сужались при волнении. В этих глазах вспыхивал, словно огонь яркой лампы, свет такой искренности и открытости чувств, что громадный батыр выглядел сущим ребенком, наивным и чистым. Не мешали этому впечатлению ни крупное лицо, ни яркие, большие губы, ни черные густые висящие усы. При разговоре речь его была умна, изобильна словами и бурлива, как щедрый кумыс из переполненной сабы. Слова не прятались за велеречивостью, не скрывались в умолчании, но неизменно выражали то веселье его сердца, то гнев, то открытую досаду или обиду» [9, 53-54].

В плане воссоздания психологического портрета и Л. Соболев, и А. Ким предстают как переводчики, придающие должное внимание функции детали: очень четко передают богатство внешней и внутренней характеристик, а через них – раскрывают и внутренний мир персонажа, применяя красочные тонкие образные характеристики.

В воссоздании портрета очень важно сохранить словотворческую экспрессивно-эмоциональную информацию.

В воссоздании портрета очень важно сохранить слово-творческую экспрессивно-эмоциональную информацию.

Специфика национального портрета М.О. Ауэзова заключается не только в том, что он широко использует богатство художественных методов, в психологическом описании портрета, но и в стремлении создавать развернутую образно-описательную картину. Автор эпопеи создал портреты интенсивного типа, а русские переводчики стремились сохранить специфику национальных портретов. Истоки детализированного портрета Оспана лежат в подробном описании всех сторон внешности героя, вплоть до его костюма, движений, жестов. Читатель получает представление об отношении автора к этому герою.

Эмоционально сложен портрет Абая после жестокой казни, которую учинил его отец над несчастным стариком Кодаром. Потрясенный случившимся, мальчик долго не может прийти в себя. Здесь в свою силу вступает описательный портрет очень впечатлительного юноши, со всеми его важными характеристиками: «голова его разламывалась», «тело пылало, точно в огне», «во рту было сухо», «губы потрескались», «во рту все пересохло».

Оригинал: «Абай кешкі қозының жамырауынан оянды. Басы мең-зең… Еті лапылдап, күйіп тұрған сияқты. Аузы құрғап, ерні қатты кезеріп қапты. Құр тамсанады» [1, 45].

А. Никольская: «Абай проснулся только к вечеру… Голова его разламывалась, тело пылало, точно в огне, во рту было сухо, губы потрескались. Он провел по ним языком, чмокнул, хотел сглотнуть слюну, – напрасные усилия: во рту все пересохло» [5, 59].

А. Ким: «Абай проснулся уже вечером, от громкого овечьего блеяния… Болела голова. Все тело охватывал нестерпимый зуд. Во рту пересохло, губы похолодели. Язык стал грубым, черствым. В глазах плыл туман [7, 62].

Конечно, второй вариант перевода в этом случае значительно уступает первому варианту, так и оригиналу, его отличает многословность и описательность, отсутствующие в оригинале.

Контрольные вопросы и задания:

1. Что такое художественный портрет?
2. Покажите, что портрет является средством художественной индивидуализации.
3. Каково значение портрета в создании художественного образа?
4. В чем заключается своеобразие поэтики портрета в романе-эпопее «Путь Абая»?
5. Приведите примеры использования опосредованного способа описания портрета.

2.2. Внешность героя и портрет

Поэтическая ценность и художественная полнота портретов литературных героев М. Ауэзова обусловлены и определены тем, что предстают они, с одной стороны, как характер, с другой – как художественный образ. Все это заставляет увидеть, услышать их, интересоваться их судьбою и окружением. Художественное своеобразие М.О. Ауэзова-портретиста заключается еще и в том, что он перенял лучшие традиции своих предшественников, которые создавали наглядные, зрительно определенные, пластичные словесные изображения. В эпопее часто использована более сложная модификация экспозиционного портрета – психологический портрет, где преобладают черты внешности, свидетельствующие о свойствах характера и внутреннего мира.

Вот почему совершенно новым явлением в поэтике казахского портрета стал и образцы, созданные именно М.О. Ауэзовым. Качественная ценность портрета ауэзовского героя исходит из того, что автор не заставляет своих героев позировать ему. Четкое перечисление основных черт наружности уступает место краткой, выразительной детали, возникающей по ходу повествования.

В такой совокупности появился в начале XX века богатый в художественном отношении ауэзовский портрет, и на страницах его ранних рассказов и повестей, где индивидуально-неповторимое в героях преобладает над социально-типическим, а затем, и – в жанровой структуре романа-эпопеи. Таким предстает и портрет главного героя эпопеи, Абая.

Оригинал: «Енді көңілі де айығып, бұрынғы балалық шаттығын да, ойын-ермегін де тапса керек еді. Бірақ, ғажап! Биылғы жыл, әсіресе, соңғы көп күндер ішінде Абай бала-

лықтың қызу ермегінен, қызығынан шеттеп, салқындап қапты. Тіпті, балалығынан айрылыңқырап қалғандай. Әлде, аурудан тұрғандығы ма? Немесе соңғы уақыттар көңілінен кешкен ауыр сезім, терең азап салдары ма! Әлде, тіпті, балалық өтіп, үлкендікке қарай бой ұрғандығы ма? Аралықта белге соққандай бір дағдарыста қалған сияқты.

Биыл Абайдың жасы он үшке толған еді. Денесі де бір аралық кейіпте. Бойы өскен. Қол-аяғы ұзарған. Бұрын мұрны шолақтау болушы еді, биыл біраз ұзарып қалыпты. Бет бейнесі баладан гөрі ірілеңкіреп, бала бозбалалық қалпына бейімденген. Бірақ әлі сол мүсінде үлкендік жоқ. Толық, балғын емес. Сидиып, арықтап, құр созылған сияқты. Күн көрмей өскен, реңі солғын, бойшаң ғана өсімдік бейнелес.

Бұрын қара болушы еді, бетінің қызылы да бар еді. Қазірде қаладан қайтқандық және ауру қосылғандық бар ма, әйтеуір, бозғылданған. Сұйықтау қоңыр шашының арасынан бас құйқасы да қылаңданып көрінеді. О да ауырғандық пен күн көзінде болмағандық белгісі.

Абайдың осы сияқты қалпына ендігі мінез машығы да бір алуан боп өзінше үйлесті.

Ол атқа мініп жүруге жарағанымен, үйден көп шықпайды. Өзге баладан гөрі басқа бір ермек, бөлек бір дос тапты. Онысы, әсіресе, әжесі. Одан қала берсе − шешесі» [1, 50-51].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Душевное его состояние тоже стало лучше. Казалось, ему пора уже было вернуться к прежней детской беззаботности, мальчишеской резвости и веселью. Но, странно: в этом году, особенно за последнее время, он сильно охладел к детским забавам и шалостям. Ребяческие игры, полные раньше увлекательной прелести, больше не манили его. Он словно утратил свое детство. Может быть, это следствие тяжелой болезни? Или мучительные переживания последнего времени омрачили его душу? Неужели детство ушло безвозвратно, и он стоит на пороге зрелости? Но зрелость еще не пришла – он остановился где-то на полдороге, будто наткнувшись на высокую стену, неопределившийся и растерянный.

В этом году ему исполнилось тринадцать лет, и внешне Абай тоже был где-то на полпути – ни юноша, ни мальчик.

Ростом он был уже высок, руки и ноги удлинились. Раньше он казался курносым, а теперь нос его заметно выпрямился. Выражение лица стало не по-детски серьезным, но в его фигуре еще не было законченности. Он похудел и вытянулся. Он напоминал растение, выросшее без солнечных лучей: белесое, слабое, с длинным хрупким стеблем.

Раньше на его смуглых щеках всегда играл румянец. Теперь же – от долгой ли жизни в городе, или от перенесенной болезни – лицо его побледнело, черные волосы поредели и меж ними светлела кожа; было сразу видно, что он болел и долго не видел солнца.

Вместе с внешностью резко изменился и его характер. Сейчас он вполне мог бы ездить верхом, но его никуда не тянуло. Он избегал сверстников и нашел себе других друзей: лучшим его другом стала бабушка, после нее – мать» [5, 63-64].

А. Ким: «У него до сих пор еще больна душа, и она должна выздороветь, ведь детство еще не совсем ушло от него и могло вернуться с улыбкой чистой радости − но что-то странное происходило с ним. Он не хотел возвращения детства, не хотел больше его забав и веселья. Он словно внезапно лишился детства. Могло показаться, что чувство великой подавленности родилось в нем в связи с перенесенной болезнью, но можно было и сказать, что все это явилось следствием давно пережитого − мучительного, страшного, непосильного для детской души. А может быть, просто кончилось его детство? И началась взрослая жизнь? Однако взрослым он еще не стал, а из детства ушел − замер где-то посередине.

Абаю в этом году исполнилось тринадцать лет. По виду и по росту соответствовал своим годам. В сравнении с прошлым годом − заметно вытянулся. Стали казаться длинными руки его и ноги. Раньше нос был у него курносым, теперь вытянулся и выглядел длинным. В лице уже нет черт и выражения ребенка, − это лицо подростка, предвестника юноши. И, несмотря на все это, он еще так далек от взрослости, от подлинного юношеского обличия. Худой, вытянутый, с торчащими мосластыми руками и ногами, он казался каким-то бледным растением, выросшим без лучей солнца.

Раньше был смугловат, румянец разлит по смуглоте. Сейчас − то ли сказалось долгое пребывание в городе, то ли болезнь повлияла − Абай выглядит бледным. Сквозь негустые темно-каштановые волосы просвечивает белая кожа головы. И это также выглядит как признак его болезненности – росток, не знавший солнца...

Его внешнему виду соответствовало и поведение, и проявляющийся новый характер Абая. Он редко выходил на улицу во время многодневных стоянок, и хотя мог уже ездить верхом, предпочитал конным прогулкам домашнее время препровождение. Вместо прежних друзей-сверстников он нашел себе нового друга, с кем предпочитал не расставаться, и этим другом стала его старенькая бабушка Зере. Нашел новое занятие для себя, взамен прежних мальчишеских игр, и в этой новой увлеченности наперсником для него стала не только бабушка, но и мама Улжан» [7, 69-70].

Писатель стремился передать характер Абая в многосторонности, развитии и движении. Этим и достигается удивительная пластичность, рельефность образов эпопеи.

1. Первая часть, начиная со слов: «Душевное его состояние тоже стало лучше…» и заканчивая: «Но зрелость еще не пришла…», показывают возрастное и психологическое состояние героя, его изменившееся отношение к миру, раннее взросление: «…ему пора уже было вернуться к прежней детской беззаботности, мальчишеской резвости и веселью, но… он сильно охладел к детским забавам и шалостям», «он словно утратил свое детство».

2. Психологические и возрастные характеристики разбавляются авторским комментарием, суждениями: «может быть, это следствие тяжелой болезни? Или мучительные переживания последнего времени омрачили его душу? Неужели детство ушло безвозвратно, и он стоит на пороге зрелости? Но зрелость еще не пришла – он остановился где-то на полдороге, будто наткнувшись на высокую стену, неопределившийся и растерянный». Герой «движется» не только в сюжете романа, но и в восприятии читателя.

3. На этом первая часть описания внутреннего мира заканчивается, и писатель переходит ко внешнему описанию,

к физическим характеристикам: начиная со слов «…Абай тоже был где-то на полпути – ни юноша, ни мальчик». Идет подробное описание роста, ног и рук, лица, говорится о других его изменениях, «он похудел», автор применяет метод временного контраста: раньше − теперь. Портрет включает в себя и историю «внешнего человека».

4. Затем писатель для большей наглядности сравнивает его с растением, «выросшим без солнечных лучей». Такой параллелизм ведет к тому, что психологическая мотивировка высказывания остается в подтексте.

5. Потом он опять использует пространственно-временной контраст «раньше − теперь»: «Раньше на его смуглых щеках всегда играл румянец. Теперь же – от долгой ли жизни в городе или от перенесенной болезни – лицо его побледнело, черные волосы поредели, и меж ними светлела кожа; было сразу видно, что он болел и долго не видел солнца». Здесь на первый план выступает прием психологического параллелизма, играющий важнейшую роль в организации духовного мира литературного героя. От «диалектики внешности» писатель переходит непосредственно к «диалектике внутреннего мира». Портрет этот является поэтическим средством проникновения в мир чувств и сознания неповторимой личности.

6. Резкое взросление героя и наступившее его столь раннее разочарование в жизни писатель отмечает следующим образом: «Вместе с внешностью резко изменился и его характер», «…он вполне мог бы ездить верхом, но его никуда не тянуло», «он избегал сверстников и нашел себе других друзей: лучшим его другом стала бабушка, после нее – мать».

7. Так, писатель от всех частных отдельных случаев приходит к большому целостному портрету, который включает в себя богатство подходов и методов писательской интерпретации художественного описания своего героя.

В разное время не угасал интерес исследователей к различным функциям портрета как особого средства реализации автором творческого замысла. Например, его эстетические функции глубоко исследованы в работах М.М. Бахтина,

Ю.Б. Борева, Ю.М. Лотмана, А.М. Волкова, М.П. Арнаудова и других известных теоретиков литературоведения.

Психологическая функция портрета всецело восходит к традициям современной психологической школы, к психоанализу Юнга и его последователей, а применительно к казахской художественной прозе развита не достаточно сильно, хотя ее основы уже были заложены в творчестве А. Байтурсынова, М.О. Ауэзова, М. Жумабаева и других, которые были исследованы в трудах Т.К. Какишева, Б.К. Майтанова, С. Негимова, А.Ж. Жаксылыкова, Т.О. Есембекова, Ж. Тлепова.

Классик казахской художественной словесности М.О. Ауэзов, как известно, выступал и как теоретик, и как практик, на этот счет имел свои собственные научные и творческие идеи. Глубоко знавший народные истоки психологизма в казахском фольклоре и в устной литературе, он сопоставил их с лучшими достижениями русской классической и мировой литературы, мастерски воссоздал портретные этюды, раскрывающие удивительные психологические миры своих героев.

Особняком среди них стоит образ Абая.

Оригинал: «Бала ес білгеннен бері қарай әкесінің қабағын жұтаң қыста күн райын баққан кәрі бақташыдай бағып, танып өскен. Әкесі де бұл баласының сондай сезгіштігін өзге балаларынан артық санаушы еді. Ұялғанды, жауап айтпағанды кешірмейтін әке мінезі Абайға мәлім. Ол сабырлы, момын пішінмен:

– Шүкірлік, әке, − деп біраз тұрды да: − ат барған соң, дәріс тәмам болмаса да, қазіреттің рұқсатын, фатиқасын алып қайттым, − деді.

Тіпті ересек адамша сөйлеп қапты. Баланың бұл ерте әзірлеген жауабы еді» [1, 10].

А. Никольская: «С самих ранних лет мальчик привык следить за движениями бровей отца, − так опытный пастух следит за облаками в год джута, − и за эту наблюдательность отец ценил его больше остальных детей. Сейчас было понятно, что Кунанбай думает совсем не о сыне, а о приближающихся всадниках. Но Абай знал и то, что отец не выносит, когда не отвечают на его вопрос, и поэтому сказал сдержанно, но с достоинством:

− Слава богу, отец, − и, помолчав, добавил: − Занятия еще не кончились, но вы прислали за мной, хазрет благословил, и я вернулся домой» [5, 29].

А. Ким: «С тех пор, как Абай помнит себя, он рос, постоянно, с тайным вниманием наблюдая за выражением лица своего сурового родителя. И словно опытный чабан, разбирающий приметы погоды в ненастный зимний день, мальчик мог точно предугадать настроение отца и повести себя соответственно этому. И сам отец, заметивший столь чуткую наблюдательность сына, выделял Абая среди других своих детей. Также знал Абай, что Кунанбаю не нравятся натуры робкие, стеснительные, не умеющие дать быстрый ответ на любой вопрос. Чуть помолчав, мальчик своим еще детским голосом внятно, спокойно произнес:

− Благодарение Аллаху, все у меня хорошо, отец. – Выдержав еще паузу, он продолжил: − Как только прислали за мной лошадь, хазрет благословил. Занятия в медресе еще не кончились, но фатиху он прочел, я прибыл с благословением, отец.

Отвечал он с достоинством, как взрослый человек. Ответ был им заранее подготовлен» [7, 13].

«Бала ес білгеннен...». Эта информация важна тем, что он прошел хорошую школу воспитания, ведь народное воспитание учит тому, чтобы внимательно наблюдать за людьми и делать выводы. Эта черта особенно ярко проявляется в «Словах назидания», когда Абай говорит о характерах людей, и опыт знания человеческой психологии в данном его труде особенно ценен. В связи с этим важно отметить соответствие оригиналу перевода А. Кима. За небольшим отклонением от основного содержания оригинала, где М. Ауэзов сравнивает умение Абая наблюдать за выражением лица отца с профессионально выработанной чертой опытного чабана в суровую зиму, у Кима этот образ смягчен до состояния ненастного зимнего дня. В целом перевод адекватен оригиналу и отличается функциональным соответствием стилистическому мастерству казахского писателя.

Диалог отца и сына тонко выстроен М. Ауэзовым как беседа двух достойных партнеров. Отец уважал сына за умение

предугадывать его настроение, а мальчик точно знал, как нужно себя вести с отцом.

Именно эта напряженность становится основой будущих взаимоотношений отца и сына.

Особый тип реалистического портрета можно найти в эпопее М. Ауэзова, где индивидуально-неповторимое в героях преобладает над социально-типическим, где важна их вовлеченность в динамический процесс жизни:

Оригинал: Бала топтан шыға бергенде, Айғыз күліп:

– Пай, жаман қатындар сілекейлеп, баламыздың бетінен сүйер жер де қалдырмады-ау, – деп паңдана күлді де, Абайды көзінен сүйді.

Кезек өз шешесіне келгенде, ол сүйген жоқ. Қатты бір қысып, бауырына басып тұрды да маңдайынан иіскеді. Абайдың әкесіндегі тартымды салқындық шешесіне де көптен бері мінез болған. Бала осыдан арғыны күтпеуші еді. Бірақ, бауырына басқанның өзінде де Абайдың жүрегін қатты-қатты соқтырған аса бір өзгеше жақындық білінді. Ана құшағы!.. Ұлжан көп ұстаған жоқ [1, 11].

А. Никольская: «Айгыз сказала:

− Ну вот, всякие грязнули заслюнявили все лицо нашему мальчику, и поцеловать некуда! − И она с высокомерной усмешкой поцеловала Абая в глаза. Когда наконец он прильнул к родной матери, та не поцеловала его: она только крепко обняла и прижала сына к груди, жадно вдыхая запах его волос. Невозмутимая сдержанность и хладнокровие отца уже давно передались матери, мальчик знал это и не ждал большего. Но в этом молчаливом объятии он почувствовал такую теплоту и любовь, что сердце сильно-сильно забилось в груди...

Улжан не стала долго задерживать его [5, 30].

А. Ким: «Когда он, выскочив из толпы, приблизился к ним, Айгыз пошутила, улыбаясь:

− Ох, эти бабы-неряхи обслюнявили всего тебя, поцеловать даже некуда!

Засмеявшись звонко, она нагнулась и чинно поцеловала мальчика в глаза.

Когда, наконец, он подошел к своей матери, Улжан не стала его целовать. Она лишь молча, крепко обняла его, прижав к груди, и долго, приникув лицом к голове сына, вдыхала запах его теплого детского чела. Приученная мужем быть сдержанной со своими детьми, обходиться с ними без лишней ласки, она и на этот раз не позволила себе большего. Но в безмолвном ее объятии, у родной материнской груди, мальчик ощутил такую нежную близость, что сердце его замерло, а потом забилось с неистовой силой… О, материнское объятие!

Улжан продержала сына возле себя недолго» [7, 14-15].

Фраза М. Ауэзова емкая: «Қатты бір қысып, бауырына басып тұрды да, маңдайынан иіскеді», поэтому А. Ким обязательно должен добавить, что Улжан «лишь молча, крепко обняла его, прижав к груди, и долго, приникнув лицом к голове сына, вдыхала запах его теплого детского чела». По нашему мнению, многословность А. Кима искажает как сами принципы эпопейного жанра, так и стилистическое своеобразие, художественный рисунок оригинала и не учитывает природу взаимоотношений детей и родителей в этой семье.

Сдержанность Кунанбая передается Улжан, и она также сдержанна в проявлениях своих чувств к детям и, в частности, к Абаю. В этом мы видим стремление писателя подчеркнуть родительскую мудрость и Кунанбая, и Улжан. Бабушка Зере проявляет нежность к внуку, называя его разными ласковыми именами. Во всей этой картине встречи Абая с родственниками и матерями вырисовывается не только отношение людей к Абаю, но и, прежде всего, они сами предстают как неповторимые личности.

Такое мастерство создания портретов окружения Абая, к сожалению, в переводах зачастую не соответствуют оригиналу:

Оригинал: «Қырықтың ішіне жаңа кіріп, семіз тартып қалған сары-қызыл бәйбіше» [1, 9].

Подстрочник «Только вошедшая в сороколетие, начавшая полнеть рыжеватая байбише».

А. Никольская: «Улыбаясь всем своим полным лицом, на светлой матовой коже которого почти не заметно было морщин (хотя Улжан перевалило за сорок), плавно неся потучневшее тело» [5, 28].

А. Ким: «Полнеющая белолицая байбише, уже за сорок, но еще красивая и моложавая» [7, 12].

Как видим, ни один из переводов близко не передает особенной портретной характеристики Улжан. Более того, оба представленных варианта страдают многословностью, семантическими неточностями излишней информативностью, отсутствующей в оригинале. Если А. Никольская концентрирует внимание на «полном лице, на светлой матовой коже которого почти не заметно было морщин... потучневшем теле», то А. Ким представляет нам Улжан как «полнеющую белолицую байбише, уже за сорок, но еще красивую и моложавую». В оригинале изображение Улжан обладает познавательными, изобразительными и выразительными возможностями.

В переводах намечается устойчивая тенденция к преобразованию мимолетных, но очень значимых портретных зарисовок М. Ауэзова. Так, характеристика всадников, которые прибывали в аул Кунанбая почти одновременно с Абаем и его спутниками, в оригинале дается в двух-трех словах – «Өңшең толық денелі, үлкендер сияқты». В переводе А. Никольской данная портретная характеристика превращается в более детальную − «тучных, богато одетых, на хороших конях». А. Ким ее разворачивает в целое повествовательное полотно – «по одним их темнеющим силуэтам, по осанке, по дорогой одежде можно было судить, что это были люди немолодые, хорошо упитанные, властительные». Все детали, обретающие статус личностного восприятия, – «богато одетые, на хороших конях» (А. Никольская); «дорогая одежда, властительные» (А. Ким) − в оригинале отсутствуют.

Ведь не зря же А. Ким, говоря о трудностях при переводе, отмечал, что переводить трудно батальные сцены. «В романе казахи часто ссорятся, воюют между собой, причем делают это, сидя в седле. Такой бой со всеми его тонкостями и особенностями был для меня внове. В прежнем переводе книги эти стычки и столкновения передавались скупо. Но я почувствовал, что там есть еще какие-то детали, особые физические движения, своя психология, стратегия, тактика, хитрость… Непросто далось осмысление другого очень серьезного, если не основополагающего момента эпопеи – это

взгляд главного героя на мир и человека, свой народ и национальную культуру, самого себя в контексте времени. Вкладывая в Абая многое от своего собственного «я» и останавливаясь па основных, нередко переломных вехах его судьбы, Ауэзов дает в динамике и свою философию. Прежде в русском тексте это отсутствовало. Была только событийная, биографическая сторона, где Абай, главным образом, защитник бедняков. Все это так, но в оригинале идет еще и сложнейшее развитие его философских начал, размышления над важнейшими проблемами бытия и озарения ума, укладывающиеся в поэтические строки. Процесс этот мне нужно было уразуметь и правильно зафиксировать в переводном варианте. И вот эту философию, заложенную в образ Абая, я через эту работу и постигаю»[3].

В эпопее важно не только показать героя в многообразии его проявленний, но также сохранить и усилить единство его образа от начала до конца повествования.

Именно таким образом является Зере, которую М. Ауэзов называет «әже», «кәрі шеше» (бабушка, старая мать).

К сожалению, этот смысл не учтен в переводе А. Никольской, она постоянно называет ее то «старушкой», то «старухой». А. Ким более лоялен и достоверен. Он называет бабушку Зере синонимами «старенькая бабушка», «старенькая старшая мать», «старая женщина». Как видим, эпитеты по смыслу более близки к оригиналу. Здесь сказываются общевосточные традиции и художественная специфика традиционного корейского мироотношения, воплощенная теперь уже в переводе казахской литературы. Также стоит обратить внимание на то, что при переводе обнаруживается яркое типологическое родство.

З. Ахметов отмечает, что «небольшими штрихами писатель показывает психологическую сложность описываемой ситуации и выпукло рисует характеры каждого из персонажей.

Читатель чувствует характер Зере, ее душевное состояние, сам может представить былую жизнь ее, она становится как будто давно знакомой и близкой.

---

[3] Ким А. «Мне помогал аруах самого Ауэзова» // Известия. Казахстан. – 2007, сентябрь. – 26. – С. 8.

Через образ Зере писатель раскрывает линию Абай – Кунанбай»[4].

Сцена лечения бабушки Зере заговором-молитвой начинается с выражения своего недовольства Абаем против увлечения окружающих его лечением молитвами муллы.

Это состояние своего героя М. Ауэзов передает как «ішінен ыза болды», что в дословном переводе означает «внутренне сильно рассердился». А. Никольская вообще упускает эту деталь, а А. Ким переводит как «стало немного досадно».

Абай знал немало таких лекарей, и всерьез не воспринимал подобные виды лечения. Это состояние психологически четко описан М. Ауэзовым, Абай внутренне усмехнулся и решил разыграть окружающих – «өз жайын мысқылдағандай болып, аз күлімсіреп отырды».

А. Никольская точно передает это состояние мальчика: «сидел улыбаясь, точно подсмеиваясь над положением, в которое попал». А. Ким совершенно иначе интерпретирует состояние мальчика, который сидел «смущенно улыбаясь, и вид у него был несколько подавленный».

Перевод А. Кима и семантически, и функционально мало соответствует оригиналу. Так случилось и с образом Улжан, которую он с завидным постоянством называет «досточтимой», хотя ее действия и поступки в его интерпретации совершенно не соответствуют найденному эпитету. Особенно ярко это несоответствие проявилось в восприятии Улжан проделки сына. Емкая, точная, характеризующая фраза М. Ауэзова: «Ұлжан тартымды болумен қатар (Улжан наряду с притягательностью), сыншы да ана (и критичная мать). Баласының жаңағы мінезіне (над только что совершенной проделкой сына) біраз ойлана қарап отырды» (сидела долго задумавшись), у А. Кима превращается в развернутое повествовательное полотно, превышающее объем оригинала более чем в два раза: «Вместе со степенной сдержанностью, характеру Улжан была свойственна нелицеприятная правдивость и строгость суждений в оценке всего, она с самого начала

[4] Ахметов З. Роман-эпопея Мухтара Ауэзова: учебное пособие. – Алматы: Санат, 1997. – 121 с.

приглядывалась к проделке Абая без улыбки умиления». Можно ли говорить об этом переводе как о воспроизведении оригинала на другом языке, если налицо такое произвольное обращение с текстом романа? Ведь это ведет к изменению не только стиля М. Ауэзова, но и содержания оригинала.

Приведенные выше сопоставления показывают закономерный факт присутствия детализированного психологического портрета в романе-эпопее «Путь Абая» и сложность воссоздания этого художественного феномена в переводе.

Объектом рассмотрения стали достаточно интересные, но не всегда продуктивные опыты предпереводческого анализа и интерпретации. Если же подходить к анализу текста еще и с эстетической, социальной, политической или исторической адекватности – то результаты этих переводческих опытов будут менее очевидными. Однако в целом результаты переводов вызывают уважение к труду переводчика, раскрывают не только трудности и сложности переводческого труда, но и демонстрируют очевидные успехи перевода.

Известно, что все национальные литературы есть, прежде всего, особые эстетические миры, и поэтому любая грань национально-художественного мира представляет определенную научную ценность для ученых из различных областей, а не только для переводоведения. Вся сложность и трудность художественного перевода такого произведения, как роман-эпопея «Путь Абая», заключается в его смысловой и художественно-эстетической многозначности и многомерности.

Контрольные вопросы и задания:

1. В чем художественное своеобразие М.О. Ауэзова-портретиста?
1. Что преобладает в психологическом портрете в романе-эпопее «Путь Абая»?
2. В чем особенность эстетической функции портрета?
3. Охарактеризуйте переводческие интерпретации портрета.
4. Какую роль играет портрет в романе М. Ауэзова?

2.3. Детализированный портрет и его воссоздание в переводе на русский язык

Акцент на какой-то одной детали свойствен любому типу портрета, употребление определенных эпитетов придает таким портретам различную интонацию. Вот такими свойствами обращает на себя внимание образ Тогжан:

Оригинал: «Сылдырлаған шолпысы, әлдеқандай былдырлаған тілменен Тоғжанның келері мен кетерін паш етеді. Құлақтағы әшекей сырғасы, бастағы кәмшат бөркі, білек толған неше білезіктері − баршасы да бұл өңірден Абайдың көрмеген бір сәні сияқты. Толықша келген, аппақ жүзді, қырлы мұрын, қара көз қыздың жіп-жіңішке қасы да айдай боп қиылып тұр. Қарлығаш қанатының ұшындай үп-үшкір боп, самайға қарай тартылған қас жүрекке шабар жендеттің жебесіндей.

Тоғжан үйдегі сөзге құлақ салып, не күліп, не қымсынса, сұлу қастары бір түйіле түсіп, бір жазылып толқып қояды. Елбіреп барып дір еткен қанат лебіндей. Самғап ұшар жанның жеңіл әсем қанатындай. Биікке, алысқа мегзейді... Абай көпке шейін Тоғжан жүзінен көзін ала алмай, телміре қарап қалады» [1, 141].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Шолпы[1] своим звоном предупреждало о ее приходе. Маленькие блестящие серьги в ушах, бобровая шапочка на голове, перстни, унизавшие ее пальцы, – все казалось Абаю изящным и прекрасным. У нее нежное личико, прямой правильный нос, черные глаза. Тонкие брови, острые и длинные, как крылья ласточки, разлетаются к вискам. Когда Тогжан слушает, смеется или смущается, чудесные брови то поднимаются дугой, то успокаиваются в плавном изгибе. Может быть, это – крылья невиданной птицы? Вот они раскрылись для полета, а потом снова сомкнулись... Нет, не птицы, – какого-то легкого духа, парящего в воздухе... Они рвутся ввысь, вдаль, – манят за собой... Абай не в силах был оторвать глаз. Он смотрел на девушку восторженно

[1] Шолпы – золотое или серебряное украшение в косах молодых женщин и девушек. (Соболев)

– и молчал, сам не замечая, что думает о ней сравнениями, вычитанными у поэтов» [5, 134].

А. Ким: «Нежные серебряные звоны шолпы[1] оповещали о приходе Тогжан, словно чудесные голоса невидимых существ, летящих впереди нее с радостной вестью. Все, что было связано с нею, касалось ее, украшало ее, представлялось Абаю неземным – не таким, как все остальное вокруг. Филигранные серьги в ушах, шапочка из куньего меха на головке, многочисленные браслеты, позванивающие на ее тонких запястьях – словно перекликаясь с невидимками, прячущимися в шолпах ее длинных гибких кос, – все это казалось Абаю сказочными сокровищами, доставленными из чужедальних стран. Изогнутые тонкие брови на ясноглазом белом лице будто срисованы с серповидной луны, но внешние кончики их, изгибаясь к вискам, напоминали трепетные остроконечные крылья ласточки. Изящный прямой нос, открытый смелый взгляд длинных, чуть раскосых глаз – облик ее показался Абаю необыкновенным, прекрасным.

Когда она, вмешиваясь в домашние разговоры, смеялась или в легком смущении отвечала на чью-либо шутку, высокие брови ее начинали сходиться и расходиться на сияющем лбу, словно стремительные удары трепетных крыльев птицы, возносящейся в небесную высь. И Абай не мог оторваться от ее, то и дело уносящихся к небесам, чарующих глаз, и сам тоже устремлялся вслед за ними в полет – Абай не мог отвести свои глаза от Тогжан» [7, 182-183].

Вот так представлен этнографический портрет молодой и любимой девушки героя. Автор сначала обращает внимание на детали внешности. Национальная черта девушки определяется одеждой и ее украшениями, подчеркивая национальное. Затем писатель описывает конкретные черты ее лица: черные глаза, тонкие брови, прямой нос, дополняя свой портрет национально-образной характеристикой: тонкие брови, острые и длинные, как крылья ласточки, разлетаются к вискам. И здесь сравнительные образные характеристики имеют психологический смысл.

---

[1] Шолпы – золотые и серебрянные украшения, вплетаемые в косы. (Ким)

Писатель изображает не только внешнюю красоту, но и благородные манеры, воспитанность, отзывчивость души Тогжан. Во всем ее облике проглядывается легкая волна первых чувств. Видно также, что это – не бедная, а вполне обеспеченная представительница своей социальной среды.

Автор использовал прием психологизма, именуемый «диалектикой души», где одни чувства и мысли развиваются из других.

Так, портретный анализ только одной литературной героини эпопеи дает нам большую информацию об историческом времени ее жизни, о вкусах ее современников, о национальном характере ее образа и той социально-исторической среде, которая обусловила тип такой девушки. Портретная характеристика в системе психологизма обогащается авторским комментарием, уточняющими эпитетами, психологически расшифровывается, чтобы сам читатель потрудился в интерпретации этого изображения.

А вот перевод А.Кима многословен, многие фразы витиеваты и не соответствуют национальной структуре портрета: а) «словно чудесные голоса невидимых существ, летящих впереди нее

с радостной вестью», существа мифологические, а если они «летят с радостной вестью», то это ангелы или иные духи христианской мифологии, которых нет в оригинале, но и в традиционных представлениях казахов; б) браслеты позванивали на ее тонких запястьях, «словно перекликаясь с невидимками, прячущимися в шолпах ее длинных гибких кос». Это вызывает аллюзию из народной демонологии, особенно, когда это касается символики волос и различных мифических существ, так или иначе имеющих отношение к этому магическому элементу ритуала.

Вместе с тем в этом портрете М.О. Ауэзова присутствуют черты не только национальные, исторические, социальные, типические, но и яркие конкретно-индивидуальные детали: «Маленькие блестящие серьги в ушах, бобровая шапочка на голове, перстни, унизавшие ее пальцы» характеризуют изящество, грацию и красоту обладательницы этих вещей, ее вкусы, ее избранность. «Когда Тогжан слушает, смеется или

смущается, чудесные брови то поднимаются дугой, то успокаиваются в плавном изгибе». Здесь мы видим внешнее описание конкретной героини, черты, свойственные только ей, видим поступки, раскрывающие ее психические состояния. Писатель очень тщательно отбирает детали для портретной характеристики героини, в них чувствуется авторское отношение к ней.

Так, перед нами предстает портрет конкретной героини с ее внешним милым обликом, ее утонченными вкусами, с ее чутким психологическим восприятием мира.

Нет сомнения, что сам образ центрального героя, соотносимый с заглавием и всей композиционной структурой романа, является идейно-художественным стержнем произведения, поэтому портретная характеристика героя имеет решающее значение в идейно-композиционном строении эпопеи.

Поэтика портрета Абая у писателя многогранная, поэт показан в различных ситуациях, иногда изображен бегло, иногда обстоятельно-живописно, но всегда с расширением сферы изображения внутреннего мира.

«Писатель пристально следит за поведением героя, – отмечает исследователь, – фиксируя внимание на его манере держаться, его позе и жестах. Он показывает героя в горе и радости, в труде и на отдыхе, и каждый раз его внешний облик соответствует его психологическому состоянию»[5]. Нужно только добавить, что в органической палитре портретного изображения полнота художественного образа как раз достигается особым эстетическим пространством, организованным между внешним описанием героя и широким чувственным, внутренним миром, которые создают образ человеческой индивидуальности, наиболее возможной, типичной для определенного социума. У каждого художника слова своя манера создания образа, составная его поэтики. Существуют субъективные и объективные приемы портретных характеристик.

Так, перед нами многомерно предстает не только образ мальчика Абая, возвращающегося домой, или ставшего свиде-

---

[5] Ишанов А. Портрет Абая в эпопее М. Ауэзова «Путь Абая» // Известия АН Каз ССР. Серия филологическая. – 1977. – № 4. – С. 30.

телем жестокой расправы над невинными людьми, или влюбленного романтического юноши, но в каждом случае – активно функционирующий портрет, важный идейно-композиционный конструкт художественного мира произведения, неустанно двигающий на всех этапах его развития основную авторскую идею.

Необходимо обратить внимание на художественно-языковую и эмоционально-знаковую особенности организации портрета, характеризующие формы поведения, которые часто могут иметь знаковый характер. Приметы, по которым угадывается принадлежность человека к определенному социальному кругу, часто используются в романе.

Например, в сцене возвращения мальчика из медресе показана романтически-приподнятая форма поведения, где обнаруживается игровая легкость, сопряженность веселостью и смехом героя, его портрет насыщен не только взволнованными характеристиками, подчеркивающими детство, радость, свободу и непосредственность восприятия мальчиком любимой родной степи. Здесь участвуют изобразительно-художественные средства, метафоры, сравнения, а в системе синтаксических знаков – междометия, восклицания, пафос, значительно обогащающие внутреннее настроение мальчика.

Напротив, в первой встрече мальчика с отцом Кунанбаем форма поведения другая – нет прямого портрета, а внутреннее состояние юноши, размышляющего, пытающегося понять сложный мир своего отца и поведение родовых правителей, раскрываются косвенно, через пристальное вглядывание юноши в мир взрослых и его собственные раздумья и переживания. Такой тип портрета исследователи называют *портрет-переживание, портрет-размышление*.

Сцена жестокой казни Кодара и Камки в структуре эпопеи многократно и вариативно изображается. Эта картина часто волнует Абая, в разные периоды жизни он заново анализирует это событие, понимает глубинные мотивы этой жестокости. И на пороге смерти перед глазами Абая встают эпизоды этого события. Такой прием называют динамикой портрета. Формы поведения Абая и Кунанбая нередко выдвигаются на авансцену

произведения, предстают как источник серьезных конфликтов. Такой портрет мы могли бы назвать *портретом-впечатлением*.

Итак, в структуре романа встречаются прямые портретные зарисовки, выразительные характеристики. В таких портретах наблюдается тенденция развернуть и раздвинуть портретное описание персонажа за счет образа степи, интерьера. Вот пример:

Оригинал: «Інісінің қабағы шытынды да, өңі тағы қуаң тартты. Толықша біткен дөңгелек жүзінде әлі бірде-бір әжім жоқ. Кесек сұлу бітіміне, бұл күнде ұзарыңқырап шыққан қиық мұрты да жақсы жарасады. Селдір қара сақалы да бетінің көлемін бұзбай, сәл ұзарып қана барып тоқтапты.

Қазір Мәкіш барлап қараған шақта, Абайдың мұрын мен бетінде азырақ жылтырап білінген, майда жұмсақ бір нұр білінеді. Жаңа ғана толып жеткен жігіттіктің анық сұлу ажары. Отты, саналы көздерінің ақ, қарасы айқын. Ажары таза, көздері әрі көрікті, әрі ыстық тиеді. Бір қараған кісіні қайта тартып, еріксіз қаратқандай, алмасы бардай, әсерлі көз. Жіп-жіңішке боп, ұзын сызылған қап-қара қасы да жігіт жүзінің жақсы ажарын аша түскендей» [2, 21-22].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Под пытливым взглядом Макиш лицо Абая, казалось, излучало какой-то мягкий свет. Полное и круглое, оно не было тронуто ни одной морщинкой, чуть подстриженные тонкие усы и небольшая черная бородка в меру удлиняли его овал. Абай был в полном расцвете своих двадцати девяти лет. Глаза были ясны, горящий внутренним огнем чистый их взгляд был и красив и пронзителен и как магнит притягивал к себе взоры. Тонкие и длинные черные брови подчеркивали красоту его молодости» [5, 318].

А. Ким: «Старшая сестра залюбовалась им. Круглое лицо Абая было без единой морщины. К его мужественному обличию джигита очень подходили тонкие, черные висящие усы. И негустая темная бородка, изящно подстриженная, не портила его облик. В пору своей мужской зрелости Абай был красив, это был джигит, невольно притягивавший к себе взоры» [8, 24-25].

Нужно сказать, что оба перевода соответствуют лексико-стилистическому содержанию оригинала, хотя в точности пе-

редачи образных портретных характеристик А.Н. Никольская более близка к оригиналу.

Но писатель в романе не избегает и применения пластических начал образности, усиливает роль субъектного впечатления, фиксирующее неповторимое, ярко запоминающееся. Героя показывает не в смене душевных состояний, а в момент переживания сильного чувства. Свойства видимого объясняются другими свойствами этого видимого. Так изображена в эпопее Айгерим.

Оригинал: «Орта бойлы, дәл Тоғжанның өз бойындай. Бар мүсіні келіп тұр. Бет бітімі, ақ-қызылы жаңа Ербол айтқандай, айнымаған Тоғжан. Бұның да жібек талды, қолаң қара шашы бар. Мұрын-аузы да, бір қарағанға ма, дәл сол сағынышты ғашығының Абайға ерекше ыстық көрінетін аса сұлу, сүйкімді ауыз, мұрнындай. Аз көтеріңкі қырлы мұрны, үш жағына келгенде жұмырланыңқырап, өзгеше келісті біткен. Жұқалаң қызыл еріндеріне балалақ, кінәсіздік лебіндей ыстық әсер демі бар. Айналасын қуантып, сүйсіндіргендей, жазықсыз нәзік күлкі қуаныш бар. Анық Тоғжан жары осы. Бірақ, жаңа түсінде көрген сияқты, ертерек күндегі үлбіреп тұрған жас Тоғжан. Ең алғаш сот сағатта Сүйіндік үйінде, көктем кешінде, Түйеөркеште көрген сол сұлуы. Қайран, ғажап хал үстінде жаңа туған ай көрді. Бұрынғы сүйікті айдың, қайта жаңғырып, айнымаған тұлғасымен қайта айналып келіп, тірлік аспанынан, өзіне сай оқшау орнын алғанындай» [2, 39].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Девушка была среднего роста, как Тогжан. Да и вся она – верно сказал Ербол – была вылитая Тогжан: те же черты лица, белизна и румянец щек, то же бело-розовое яблочко подбородка, легкое и нежное, те же волосы, черные, шелковистые, – все то самое, о чем он так тосковал, что некогда столько раз приводило его в восхищение… Строгая линия носа, чуть вздернутого на кончике шаловливо и прелестно… Алые губы, тонко очерченные и по-детски наивные… Темные брови, острые и длинные, разлетающиеся к вискам, как крылья ласточки… Легкая улыбка ничем не омраченной души… Да, это была вторая Тогжан, единственная любовь Абая, такая, какой была в юную пору, какой он видел ее сейчас во сне – во всей своей красоте, так поразившей

его в тот далекий счастливый вечер в доме Суюндика на Верблюжьих горбах… Ему казалось, что перед ним взошла молодая луна. Обновленная, но сохранившая прежний облик, она вернулась, чтобы единственной несравненной взойти на небе его жизни» [5, 330-331].

А. Ким: «Удивительное сходство с юной Тогжан сводило Абая с ума. Те же яркие губы, в припухлости которых было еще столько детского, невинного. Детская же и невинная улыбка. Перед Абаем явилась из иного мира та бесподобная степная красавица, которую впервые увидел он в доме бая Суюндика, в весеннюю пору, у горы Туйеоркеш. Как будто время и пространство той далекой любви смогли силой лунного волшебства переместиться, перенестись – и предстать заново в ином месте, в другом времени. И чудесно сошлись здесь три Тогжан – та цветущая, юная, которая впервые встретилась Абаю, и нежная, страстная Тогжан из недавнего сна, и эта молоденькая красавица из затерянного горного аула» [8, 43].

В этой части текста настойчиво воссоздавалось и при этом поэтизировалось поведение, свободное от каких-либо актерских поз, сделанности, нарочитости, исполненное одухотворенности. Авторский взгляд сосредотачивается на том, что в героине есть подвижность, моментально возникающего и исчезающего: голос, взгляд, мимический изгиб, летучие изменения линий тела.

Портрет персонажа – один из важных компонентов эпопеи, органически связанный с композицией текста и идей автора, является составной частью его поэтики.

Типология портретной характеристики героя в сюжетно-композиционном строении образа, представленная и в романе-эпопее «Путь Абая» и в художественном переводе, имеет богатый спектр.

Детализированный литературный портрет как разновидность образной характеристики персонажа, включающий в себя и характер человека, и его душу, всегда конкретен, исторически, психологически, национально и социально обусловлен.

Все же ведущим является психологический портрет, в данном портретном описании важны не столько внешние приз-

наки, столько психологические особенности, этот портрет как бы соткан из его чувств, переживаний, его радости и любви.

В создании облика литературного героя М. Ауэзов нередко обращается к традиционным приемам эпоса и лиро-эпоса, в которых веками оттачивалось искусство портретного изображения с органической взаимосвязью внешних и внутренних элементов, с поэтизацией внешнего облика положительного героя.

Исходя из многообразия художественно-эстетических методов и приемов, их функционально-стилевого богатства, можно отметить, что портрет как один из способов создания национально-художественной действительности одновременно и как важный структурный элемент художественного произведения способствует конкретизации литературного персонажа.

Таким образом, в эпопее ауэзовский художественный портрет является важным структурным элементом, способствующим конкретизации литературного персонажа.

Анализ портретов романа-эпопеи показывает их созвучность портретными зарисовками Абая, где созданы разнообразные портреты социальных типов, реалистически точные, сатирически острые образы современников.

Поэтическая ценность портретов эпопеи в том, что они являются составной частью персонажа. Напряженный интерес к сильным чувствам и тайным движениям души рождает интенсивный психологизм образов. Тяга к интуитивному в человеке побуждает писателя представлять своих героев в сложных ситуациях, настойчиво постигать потаенные стороны человеческой натуры.

Национальная специфика портрета у М.О. Ауэзова выражается в том, что внешность персонажей эпопеи может многое сказать о нем, – о его возрасте, социальном положении, происхождении, вкусах, привычках, формах поведения, о свойствах характера и темперамента.

Ауэзовские портреты запечатлевают не только статистическое во «внешнем» человеке, но и жесты, позы, мимику, которые динамичны но своей сути. Здесь портрет как важная структурная единица целостного художественного образа

зачастую размывает его границы и становится ему синонимичным.

В поэтике М.О. Ауэзова можно выделить два основных принципа построения портрета: лейтмотивный и накопительный. В некоторых случаях к портретированию героя привлечены другие персонажи, и в итоге портрет строится по накопительному принципу.

Косвенными характеристиками, создающими единый психологический портрет героя, могут быть природные и бытовые детали, через которые преломляется настроение героя, т.е. заметна экстериоризация. Глубже, чем в прямом портретном описании, здесь с помощью символических деталей раскрывается внутренний мир героя. Развитие и обогащение портрета может происходить опосредовано, через восприятие героя, через его оценку, его анализ ситуации, в которой он находится.

Активно функционирующий портрет – важный идейно-композиционный конструкт поэтики романа.

В типологии портретной характеристики героя в сюжетно-композиционном строении образа представлены также другие типы портрета: *портрет-переживание, портрет-размышление, портрет-впечатление*, *традиционный портрет*.

Анализ портретов, портретных этюдов, характеристик, созданных М.О. Ауэзовым, несет ценную информацию об историческом времени героя, его вкусах, его национальном характере, его социально-исторической среде, которая обусловила этот тип, диктует нормы и правила поведения и поступков. Писатель обладает индивидуальным стилем и системой поэтических приемов для создания литературных портретов.

Контрольные вопросы и задания:

1. Какие функции выполняет портрет в художественном произведении?
2. Сравните портреты Абая и Кунанбая в эпопее.
3. Назовите основные типы портретов в романе-эпопее «Путь Абая».
4. Найдите в эпопее сатирический или иронический портрет.
5. Расскажите о связях портрета и формах поведения.
6. Раскройте портрет как составную часть поэтики романа-эпопеи «Путь Абая».

III
ПЕЙЗАЖ И ПОЭТИКА

3.1. Поэтические функции пейзажа

Пейзаж является одним из компонентов мира литературного произведения. Традиционно под пейзажем понимается изображение природы, то есть незамкнутого пространства внешнего мира. Вместе с тем пейзаж – это один из содержательных и композиционных элементов художественного текста. Он выполняет многие функции в зависимости от стиля и метода автора, рода и жанра произведения. Романтический пейзаж заметно отличается от реалистического, но иногда в реалистическом тексте пейзаж может быть романтически окрашенным.

В эпических произведениях картины природы, хотя и не составляют главного содержания, однако, имеют больше идейно-художественное значение и играют различную роль. Пейзаж может создавать эмоциональный фон, на котором развертываются действия, определять жизнь и быт человека. Пейзаж призван подчеркивать определенное душевное состояние героев. Природа нередко выступает как живое существо, сопровождающее героя. Вместе с тем он зачастую становится средством развития действия. Пейзаж может входить в содержание произведения как часть национальной и социальной

действительности, которую изображает автор. Такие функции пейзажа наблюдаются в эпопее «Путь Абая».

Все изображенные события в жизни центрального героя-поэта проходят в окружающей его родной природе. Мысли, чувства, переживания, романтические устремления, замечательные стихотворения поэта – героя романа – тесно связаны с явлениями природы, созданы под ее непосредственным воздействием.

Через лирические монологи, структурными элементами которых являются различные неполные природные миры, раскрываются глубокие чувства любящего мир человека и различные состояния ауэзовских героинь в пейзажных зарисовках, создающих особенное эстетическое пространство, способствующее реалистической типизации героев и событий.

Автор использует пейзаж для осмысления сложных этических, эстетических, философских, психологических проблем окружающей героя действительности, поэтому пейзаж в структуре текста романа выступает как эффективное художественное средство.

Благодаря изобразительным возможностям пейзажа художник делает предельно достоверными социальные, психологические ситуации, усиливает мотивировки, находит мастерское решение в раскрытии психологических, философских особенностей роста героя и общества, его тяжелой борьбы.

Через мир природы показаны непростые взаимоотношения между различными людьми и социальными группами. Именно пейзаж играет главную роль в системе идейного и эстетического формирования центрального художественного образа, в сюжетном развитии самого романа в качестве ведущего художественного средства, в обогащении портретных характеристик героев произведения, его внешних и внутренних черт.

В романе-эпопее М.О. Ауэзова «Путь Абая» пейзаж играет особую роль как важный структурный компонент единой целостной национально-художественной картины мира эпопеи.

В своей монографии «Художественная семантика пейзажа» исследователь Б. Майтанов широко раскрывает специфику, типологию, функции, семантику пейзажа, освещает его непреходящую ценность в структуре художественного про-

изведения. Им охвачены такие сферы поэтики, как пейзаж и символ, пейзаж и ритм, пейзаж и личность, время и пространство в пейзаже[6] .

Пейзаж как значимый композиционно-структурный элемент обнаруживает себя в казахской литературе, начиная уже с конца XIX – начала XX веков.

Истоки его авторского осмысления обнаруживаются в творчестве И. Алтынсарина и А. Кунанбаева, дальнейшее развитие это художественно-эстетическое явление получает в произведениях А. Байтурсынова, Ж. Аймауытова, М. Жумабаева, Ш. Кудайбердиева и других.

Но М.О. Ауэзову принадлежит особая роль в художественном освоении этих традиций и их развитии. Он не только продолжает традиции своих предшественников, прежде всего Абая, но и творчески развивает их, учитывая опыт русской и мировой литературы, вот почему его художественный опыт неповторим, оригинален, экспрессивен, интенционален. Богатый жизненный материал, их глубокое знание и постижение определили неповторимое национальное своеобразие творений казахского писателя и выдвинули его в ряд выдающихся деятелей мировой художественной мысли.

Поэтика пейзажа в литературном произведении была и остается в центре внимания литературоведов, она рассматривается в системе средств выражения в художественных произведениях. Пейзаж является одним из эстетически действенных элементов поэтики.

Пейзаж в романе-эпопее выполняет поэтические функции, он может быть формой выражения авторской оценки, раскрывать психологические, философские, эстетические значения романа, служит сюжетной мотивировкой, участвует в формировании эстетического впечатления от произведения.

Жизнь человека, его различные состояния, его возрастные особенности в романе-эпопее как одна из форм эстетической действительности связаны с изменением времен года. Художник

---

[6] Майтанов Б. Пейзаждың көркемдік семантикасы. – Алматы: Қазақ университеті, 2010. – 108 б.

поэтически использует объективные природные зарисовки. Например, объективное изображение безжалостного, неумолимого снежного бурана имеет субъективный смысл и связан с несправедливыми и суровыми действиями степных воротил. А тревоги, муки, переживания Абая находят свое отражение в различных природных картинах, особых состояниях, символически воплощающих противостояние и борьбу между различными силами.

Писатель, который не стремится показать свою точку зрения читателю, но при этом хочет быть правильно понятым и услышанным, именно пейзажу доверяет стать выразителем своих взглядов.

В структуре романа-эпопеи встречается пейзаж, используемый в качестве приема психологического параллелизма, способствующего максимальному раскрытию внутреннего мира героев, усиливающий романтические устремления или трагические разочарования персонажей, предвещая, усиливая или ослабляя динамику событий.

Вполне закономерно, что доминирующим структурно-композиционным и эстетически действенным элементом романа-эпопеи выступает пейзаж, имеющий огромное познавательное значение и охватывающий все сферы существования казахов: аульный пейзаж, урбанистический пейзаж, онейрический (воображаемый) пейзаж, дикий пейзаж.

Как в любом историческом произведении, природный пейзаж в романе имеет национальное своеобразие и выполняет характерологическую функцию, имеет свое, ярко выраженное своеобразие, сформированное условиями геоландшафтной, природно-климатической, биологической среды.

В эпопее пейзаж или детали пейзажа несут на себе печать символики, ясно маркирующей тот или иной национальный смысл, его особый и неповторимый мир, поэтому необходимо прислушаться к мнению исследователя, который усматривает в раскрытии этого действенного идейного компонента «ее гуманистический человеческий аспект».

Такое понимание исходит из известного положения, что в центре литературы стоит человек. В природной картине, запечатленной в художественном тексте, в специфических

природных национальных образах прочитывается «человеческое отношение», глубина переживаний повествователя или героев.

Пейзаж в романе-эпопее также часто создает особый лирико-медитативный настрой, что дало основание многим зарубежным писателям считать это произведение лирическим, поэтическим. В организации пейзажа М.О. Ауэзов проявляет себя тонким мастером, глубоко знающим психологию своих героев, прекрасно владеющим художественной формой, воплощающим единство состояний природы и души персонажа.

Наиболее частотными подробностями ауэзовского пейзажа являются: степь, холмы, овраги, горы; солнце, луна, звезды, небо; вечер, тьма, ночь, мрак, рассвет; ветер, буря, ливень, буран; осень, зима, весна, лето; кони, собаки, соколы, овцы.

В эпопее есть фрагменты, в которых пейзаж существует как форма присутствия автора.

Чаще пейзаж выступает как форма психологизма, таким предстает живописно выписанная картина майского дня накануне казни Кодара и Камки в главе «Возвращение». На первый план читательского восприятия выходит степной простор, залитый «живым золотом лучей» солнца. Буйство красок этого солнечного дня не имеет границ, художник не жалеет их: «мягкие очертания холмов покрылись зеленью»; «густая трава зеленым ковром одела землю»; «подснежники, тюльпаны, золотые палочки желтоголова, дикие ирисы и маки пестрят на ней причудливым узором – красные, желтые, голубые, – точно чудесно благоуханный рой ярких бабочек разлетался по степи». Данный эпизод есть адресованное сообщение как форма коммуникации «автор-читатель». Здесь налицо обращение к такому художественному приему, как контраст. Эта радостная солнечная картина обозначает место и время действия ужасной сцены казни Камки и Кодара. Такой яркий пейзаж, сверканье пробужденной жизни вступают в трагический диссонанс с несправедливой казнью людей, теперь уже покидающих этот прекрасный земной мир. Такой пейзаж вступает в контраст с несправедливым социальным миром, звучит символом человеческой дисгармонии и несправедливости жизни, когда божий благостный мир природы щедро раскрыт всем.

Такая соотнесенность социальных деформаций с вечной гармонией природы, с древних времен усвоенная художественным сознанием народа, своеобразно отразилась в фольклоре, эпосе, в традициях акынов и жырау, в новаторской, по своей сути, поэзии Абая. Все это способствовало писателю максимально использовать его как инструмент выявления характеристик персонажей, где пейзаж становится полем авторского высказывания.

Полифункциональность пейзажа проиллюстрируем на примере следующей части романа:

Оригинал: «Жүргіншілердің қарсы алдынан Шыңғыстың желі есті. Алыста, сахараның ғажайып ертегісіндей боп, сұлу сағым толқынданады. Неше алуан бейнелер, елестер шығып, бадырая түсіп, ереуілдеп қояды. Кейде олар көкмұнар ішінде қалқып, көтеріліп, жерден үзіліп, аспандап кетеді. Кейде тау, кейде қыстау, мола, кейде тоғай сөйтеді. Осы сағым ар жағында, көкшіл мұнар арасында Шыңғыстың қалың қатпар, қара көк биіктері көрінеді.

Айнала, бар дүниені ал қара көк бетеге мен шашақтанған алкүрең көде басыпты. Анда-санда жол жағасында түп-түп ши кездеседі. Теңселіп, ырғалып, тобыменен бір ғана нәзік, ызың үн салады. Өз хорымен өзі боп, бар тобы бір ынтымақ күйін тартып шайқала ма? Балапан көгін бауырына алып, о да жаңа жастық, жаңа көктемді мәдіктай ма?» [2, 44].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «За перевалом через холм дорога начала спускаться прямо к северному склону Орды. В лицо путникам подул ветер с Чингиза. Вдали, непрерывно меняя очертания, возникло чудо степи – мираж. Странные бесчисленные образы сменяют друг друга, вырастая и исчезая, приникая к земле или подымаясь к небу зеленовато-серым облаком, – то горы, то землянки, то высокие мазары[1], то густой бор... За ними вырисовывается в синеватой дымке гребень Чингиза...» [5, 334].

А. Ким: «В лицо путникам повеяло влажным ветром с Чингиза. Вдали, непрерывно меняя свои зыбкие очертания,

---

[1] Мазар – надгробный памятник, род высокого склепа, сложенного из саманных кирпичей. (Соболев)

заколебалась несуществующая небесная страна степных миражей. Странные жизнеподобные видения, причудливые города, торжественные мазары, пальмовые леса и невероятные великаны возникали перед путниками, порой отрываясь от земли и возносясь к небу, вселяя в их души невольную робость перед непостижимостью мира. А над этими миражами − в недостижимой дали, высились сине-белые очертания вершин хребтов Чингиза.

А в ближайшем степном окружении пространство было одето в покровы темно-зеленого типчака, ярко-палевого зыбкого ковыля, серо-белесой полыни. Изредка вдоль дороги бежали навстречу, кланяясь на ветру, беспокойные кусты чия. Их острые листья, касаясь друг друга, издавали нежный шелест, напоминающий ветер – пение заповедной степи, воспевающей свежую новь еще одной восторжествовавшей весны. Как-то само собою – из всей этой степной весны, из счастливых событий минувшей ночи, из сердца Абая – излилась песня» [8, 49].

У этого пейзажа есть особенность бытования, где традиционный природный пейзаж, вызывающий здесь лирическое чувство, порождает перед читателем представление об одном из этапов становления поэтической личности Абая, обретающей свои творческие истоки и вдохновение в красоте родной природы.

Этот авторский художественный прием рождает традиционный символ «образ гор и степей», становящийся своеобразным лейтмотивом. Центрального героя эпопеи на всем протяжении его жизни сопровождают родная степь, горы Чингиз, ветер, солнце и луна, романтические и трагические повороты судьбы, милосердие и ожесточенность людских сердец, все эти пейзажные зарисовки, этюды, картины страны призваны раскрыть его как выдающегося поэта.

И в таком контексте переводчики эпопеи должны были попытаться передать то, что именно пейзаж, данный через восприятие героя – знак его психологического состояния, который может говорить об устойчивых чертах его мировосприятия, о его характере.

Контраст как емкий художественный прием часто представляет собой форму бинарной оппозиции. Как и другие разновидности пейзажа, он восходит к архаическим истокам дуализма, который часто присутствует в древнем архаическом мифе, обряде и ритуале, где природа еще выступает в качестве одухотворенного живого бога-персонажа со всеми ее полезными и вредными стихиями, добрыми и злыми духами, светлыми и темными характеристиками и иными признаками.

Такие наиболее интересные, захватывающие сцены, как столкновение разных характеров, состояний, резкая смена настроений, цветовой и тепловой палитры, − все это является маленьким микрообразом всего гигантского мира стихий, составляющих целостное интеллектуально-чувственное, идейное поле романа-эпопеи.

Оригинал: «Қатты жел, тездеткен жауын Абайлар Шілікті кезеңге тақай бергенде, жауып та кетті. Жылы жауын. Жел басылған. Орданың етбөктері алкүрең бетеге жусанмен құлпырып тұр екен. Жас көктің жауын ішінде құлпыра түскен шат селін, жүргіншілер тақыр жолмен жарып өтіп келе жатқанда, айналасынан жас жусан иісі үзілмей толқып келіп отырды.

Бірақ жауын қатайып, бұлт тұтасты. Күн сайын мезгілге жеткенін біліп болмайды. Батыс жақты жауын құрсап, күн көзін толық жасырған. Енді ымырт тақау сияқты. Сам жамырай бастағаны ма, жоқ батар күннің жауын бұлты арқылы себездегені ме, әйтеуір батыс жақта, көкжиек үстінде сарғыш мұнар сәуле бар. Сөнер үміт, үзілер тірліктей жүдеп, талмаурап бара жатқан соңғы сәуле. Аздан соң ол да сүлдері азайып барып, бәсеңдей берді. Сарғыш сәуле сұрғылт тартты. Тағы бір сәттен соң күңгірттене барып, қарақошқыл қызғылт реңге кірді. Көгілдірленіп барып, мұңды, қоңыр аспанның түн мұнарына жол берді» [2, 31].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «У самого подножия холма путников настиг ливень с порывами ветра. Но ветер скоро затих, ливень перешел в теплый дождь. Склоны Орды волновались бледно-зеленой порослью низкого ковыля и полыни. Молодой весенний дождь шумел веселым потоком. В лицо путникам, ехавшим по каменистой дороге, непрерывной волной лился запах полыни. Дождь пошел сильнее, тучи

заволокли небо, совсем скрыв солнце, лишь над самым горизонтом повисла желтоватая мгла. Был ли это отблеск вечерней зари, или отражались в тучах солнечные лучи – последние лучи, потухающие, как слабеющая надежда? Еще немного – и этот бледный отблеск света поблек. Туманное его зарево на миг сгустилось в темно-багровую завесу лишь для того, чтобы, утеряв последние краски, уступить на печальном бесцветном небе место ночной тьме» [5, 325].

А. Ким: «Когда путники приблизились к Чиликтинской гряде, порывистый ветер усилился, моросивший дождь перешел в ливень. Но дождь был теплым. Он насквозь промочил джигитов. Вскоре ветер внезапно утих. Просторное подножие и плавно уходящий вверх склон Орды предстали перед путниками, сплошь покрытые свежим матово-зеленым и серебристым ковром молодого ковыля и полыни. Всадники въехали, рассекая ногами коней мокрый травяной покров, в поднимающуюся на изволок ровную просторную лощину – и задохнулись в густом, влажном аромате молодой полыни.

Однако дождь усиливался, тучи навалились ниже. Было трудно определить, то ли хмурый вечер сгустил тьму, то ли уже наступила ночь. И лишь по багровому зареву, различимому сквозь решето дождя на далекой западной стороне, можно было понять, что день еще не кончился. Оттуда летел последний луч надежды умирающего дня. Но вот и этот луч угас, и все вокруг стало погружаться в темноту, наполненную, казалось, темно-багровым потусторонним свечением. В появившихся меж туч просветах небо налилось густой каменной синевой» [8, 34-35].

В оригинале 15 предложений, в переводе А. Никольской – 9, в переводе А. Кима – 12 предложений. Как видим, существует определенная синтаксическая неравномерность в передаче художественного ритма, который, как видно, непосредственно связан с пейзажем. Такое несоответствие деформирует и содержание природной зарисовки.

Сравнительный анализ двух вариантов перевода в сопоставлении с казахским оригиналом показал, что переводчики учли, что пейзаж М.О. Ауэзова не является лишь природным описанием, а в своей сложной многозначности всегда имеет

глубинные философские подтексты или выражает основные идеи.

В эпопее пейзаж выступает также, как форма психологизма. Эта функция частая. Именно такой пейзаж создает психологический настрой восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героя, готовит читателя к восприятию изменений жизни.

В использовании грозового пейзажа видна борьба и смена природных стихий и явлений. В эту стихию, и это становится жанрово-стилевой доминантой, включены люди, непосредственно воспринимающие природные события как знаки, как «благо» или «наказание».

Вот начало картины: путников настигает не просто ливень, а ливень с порывами ветра, то есть сильный дождь. Но он кратковремен. Ритм повествования сменяется, стиль становится более спокойным: «ветер затих», «ливень перешел в теплый дождь». Силу грозового ветра сменяет «молодой весенний дождь», который шумит «веселым потоком». Эту благостную погоду особенно чувствуют путники, в лицо которым «непрерывной волной» «льется запах полыни». Затем ритм снова меняется: писатель показывает, что «дождь пошел сильнее, тучи заволокли небо», «совсем скрыв солнце». На горизонте висит «желтоватая мгла». Далее границы текста раздвигаются, и мы слышим повествователя, его печальные раздумья: «был ли это отблеск вечерней зари, или отражались в тучах солнечные лучи − последние лучи, потухающие, как слабеющая надежда?». Мы знаем, что томит нашего героя, а значит, на первый план выступает не смена природных стихий, а глубокие переживания о хрупкости красоты, доброты и теплоты этого мира. Писатель использует принцип образного параллелизма, выступающего разновидностью художественного психологизма.

Затем повествователь вновь констатирует: «все краски блекнут», «еще немного − и этот бледный отблеск света поблек». Мы еще слышим отголоски его раздумий, переживаний, они так же угасают, как и последние светотени.

Апофеозом неизбежности прихода ночи, утверждения в мире всеобщего мрака становится следующая зловещая картина:

«Туманное зарево на миг сгустилось в темно-багровую завесу» лишь для того, чтобы, «утеряв последние краски, уступить на печальном бесцветном небе место ночной тьме». И автор, и переводчики максимально используют художественный изобразительный ритм, сочные цветовые и световые характеристики: туман, зарево, темно-багровая завеса, последние краски, бесцветное небо, ночная тьма».

Так, в одной из сцен романа-эпопеи в системе проклятия-каргыс писатель использует символику цвета *алый* как знак определенного чувства:

Оригинал: «Таң аппақ атқан еді. Күздің күні ұзақ сұр дала мен құла тартқан адырлардың үстіне қып-қызыл шапақ атты. Қанды сәуле шашқандай.

Жүгініп алып, көлденең жатқан немересінің кеудесінің үстіне теріс батаның алақанын жайып тұр. Абайға да қатал қолдарын жиі нұсқайды.

– Қызарып атқан таңда, мынау зауал таңда... Айттым аталық қарғысымды. Менен туған арам қан, бәдбәхіт нәсілдерім мынау – екеуі. Жаратқан ием, я кәрім алла, менің қолымнан өлтіртпедің. Бендең болған бар тілегім, ақ тілегім со болсын. Ал мынау екеуін! Жібер өзіңнің ақ бұйрықты ажалыңды. Уын, зәрін өзгеге жаймай тұрғанда, жой көздерін, жоғалғырлардың! – деп, қолының сыртымен теріс батасын етіп салды. Есін енді жиған немересі мен Абайға: – Шық! Жоғал, жойыл көзімнен! Ұрпағым екенің шын болса, құрбан еттім екеуіңді. Садаға еттім сен екі шіріген жұмыртқаны, бар да өл! Тез өл! Жөнел! – деді.

Әмір жатқан қалпынан қазір ғана бас көтеріп тымағын, қамшысын қолына ұстап, жүгініп алды. Аз отырып, қыбырсыз тұрған шымылдыққа:

– Көпсінгенің тірлік болса, өзі берген құдай өзі алар. Бұйырар өліміңе бұйырдың ғой, бірақ өкінбеймін. Отқа өртенсем де өкінбеймін! – деді» [2, 235- 237].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Забрезжил белесый рассвет. Потом над широкой пожелтевшей равниной и серыми холмами поднялась багровая осенняя заря. Потом первые лучи солнца залили юрту кровавыми струями…

Опустившись на колени, он внятно и громко произносил свое проклятье, указывая костлявой рукой то на Абая, то на лежащего внука.

– На заре алой утренней... на рассвете раннем... проклинаю отцовским моим проклятьем порченую кровь свою... двоих этих выродков племени моего... Создатель! Великий, всемогущий аллах! Ты сам не дал мне умертвить его – так услышь теперь раба твоего, прими единственную мольбу мою!.. Возьми двоих этих!.. Пошли к ним верную смерть твою!.. Пресеки жизнь злодеев, уничтожь их, пока не отравили они других ядом своим!...

Амир медленно поднялся, взял шапку и плеть и тут же бессильно опустился наземь. Собравшись с силами, он повернулся к занавесу.

– Ты зовешь ко мне смерть, а мне не страшно!.. Не страшно!.. Даже если в огне меня жечь будут – не страшно! Не боюсь я тебя!.. – с отчаянием сказал он...» [5, 470-472].

А. Ким: «Забрезжил смутный рассвет. Потом край степи засветился ярким огнем – и вспыхнул алый огонь солнечного круга. Все кругом мигом залило неимоверно яркими багровыми и розовыми красками. Юрты аула вспыхнули на свету утренней зари, словно загорелись...

Опустившись на колени, он внятно и громко произносил слова проклятия, указывая рукой то на Абая, то на лежавшего Амира:

– На заре утренней, в час багрового рассвета... Изрекаю слова отцовского проклятия. Эти двое – мое злосчастное семя, моя испоганенная кровь... О, Создатель! Всемогущий Аллах, Творец мира сущего! Ты не дал мне умертвить моими руками этого выродка, так прими теперь единственную мольбу раба твоего верного! Возьми этих двоих! Наведи на них неизбежную смерть! Пусть сгинут они, проклятые, пока не отравили других своим ядом! Пусть умрет их зло вместе с ними!...

Очнувшийся Амир поднялся с пола, присел, опираясь рукой на колено. Затем, помолчав, надел тымак на голову, подобрал камчу и произнес, глядя влажными от слез глазами на неподвижно висевший занавес:

– Накликаешь на меня смерть, а мне не страшно! Кудай мне дал жизнь, он и заберет ее, а ты ему не прикажешь. Ни в чем не раскаюсь, − даже если будут жечь в огне, не раскаюсь! Не боюсь я тебя!» [8, 261-263].

Обращают на себя внимание лексемы, словосочетания, устойчивые выражения, пословицы, участвующие в организации цветового фона зловещей сцены. Наблюдается варьирование цветовыми гаммами: «белесый рассвет», «широкая пожелтевшая равнина и серые холмы», «багровая осенняя заря», «первые лучи солнца залили юрту кровавыми струями…» Обратим внимание на нарастание, «цветовое» развитие рассвета, от его «белесовости» до «кровавых струй». Этот прием готовит страшную сцену предстоящей расправы Кунанбая с внуком Амиром. Кульминацией всей сцены становится высказанное ага-султаном грозное проклятие-қарғыс.

Содержательным структурным элементом его речи выступает негативная словесная формула, яркость и образность которой основана на следующих лексемах, словосочетаниях, устойчивых выражениях, пословицах, организующих особое цветовое и суггестивное пространство высказывания: «на заре алой», «на рассвете раннем», «проклинаю порченую кровь». Помимо особого ритма, синтаксического повтора, приводящего к особому психическому состоянию – суггестии – Кунанбай использует разные пласты лексики: возвышенную, лексику низкого стиля, экспрессивную лексику, а также поэтическую инверсию, неоднократные повторы имени создателя.

Итак, цветовая символика, цвет, способна играть ключевую роль в организации события и, подобно музыке в классическом произведении, создавать особый фон и тематический настрой, то есть имеет полифункциональное значение.

В процессе развития сюжета наблюдается, что образ Абая часто сопровождают одни цветовые характеристики, а образ Кунанбая – другие. В этом отношении наглядно выделяются ситуации, когда Абай встречается с Тогжан, их окружают теплые цвета, создающие обычно позитивный психологический настрой.

Оригинал: «Оттар өшкен, елсіз, жайын аралда қатар-қатар тізілген қаз, үйректің ұяларында ағарып, дөңгеленіп жататын

жұмыртқалардай боп, ай астында маңқиып, түңліктері жабық боз үйлер тұр. Алты-жеті үй – бір ұя. Он-он бір үй – бір ұя. Төрттен-бестен бір ұя жасап, дөңгеленіп тұрған ауылдар да бар» [1, 269-270].

Вот как этот фрагмент переведен у переводчиков А.Б. Никольской и А.А. Кима.

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «В безмолвии ночи кругами возвышались белоснежные купола юрт, словно гусиные или утиные яйца в огромных гнездах на каком-то безлюдном острове, – там пять-шесть, здесь – десяток» [5, 229].

А. Ким: «В безмолвии лунной ночи причудливо смотрелись белые юрты – словно лежавшие в темных гнездах, на каком-то зачарованном островке, огромные гусиные яйца. Там кучка яиц в пять-шесть штук, тут гнездо с целый десяток яиц, а в стороне – кружок гнезд с четырьмя-пятью яйцами в каждом» [7, 346].

Анализ фрагмента оригинала с его переводами показывает, что символический концепт обретает новую форму в знаках русского языка. Сходство юрт с гусиными яйцами в гнезде – удачная находка М. Ауэзова.

Личный знаковый опыт автора исходного текста, испытавшего воздействие коллективного опыта своей культуры, приобретает в переводе ассоциативный потенциал.

В романе пейзаж выполняет одну или сразу несколько функций, к которым можно отнести такие, как: а) место и время действия (пространственно-временной континуум), которое протекает в определенных климатических, природосезонных, географических и других условиях; б) подчеркнуть по контрасту или по аналогии внутренние переживания героев или передать состояния самого художника; в) раскрыв посредством пейзажа внутренний мир персонажа, М.О. Ауэзов выявляет его существенные характеристики, выявляя его гуманистические и идейно-нравственные устремления.

Предлагаем такие примеры для анализа:

Оригинал: «Құнанбай келген уақытта елдің алды қыстаудан киіз үйге шығып қалған. Әр қыстаудың жанындағы тақыр көгалдарда аздаған ақ үйлер, қоңыр үйлер көрінетін. Кемпір-шалы бар үйлер тамнан түгел арылып шықпай, жастар

жағы ғана тынысы кең киіз үйлерін көтерген тәрізді. Жас қозы, бота, бұзаулар да әлі қораны жағалайды.

Жазғытұры ауыл қолдан түлеткендей бір түрлі бір жас іске, жас өмірге толы. Әдемі реңді, әлденеше түсті балапан қозылар, лақтар күншуақта секіріп, дамылсыз маңырайды. Үлпілдек жүн, үлкен қара көзді боталар көрінеді. Жылқы ішінде ұзын құлақ, бұйра жүн, сүйкімді құлындар көбейген. Ересек тартқан, тез шираған бұзаулар да құйрығын шаншып ап, тынымсыз безіп, ортқып ойнайды. Осындай өрбіп өскен бар жанды, дүние тіршілікті даттайды.

«Өнген, өскен жарастығы біз», «Жоқтықтың барлыққа жіберген келгіні біз» дегендей шаттана жайнайды» [1, 226-227].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «К возвращению Кунанбая из Каркаралинска некоторые аулы уже успели перейти из зимних помещений в юрты, белоснежные и сероватые купола которых усеяли зеленеющие поляны возле зимовья. Семьи, где были старики и старухи, еще оставались в домах, но вся молодежь переселилась в просторные юрты, полные весенней свежести. Аулы стояли, как в ярком весеннем оперении, были полны молодой бодрости, кипели полнокровной жизнью. Пестрые ягнята и козлята и прыгали и резвились на солнцепеке, оглашая воздух непрерывным блеянием; важно выступали пушистые верблюжата, поводя большими карими глазами; конские табуны кишели курчавыми длинноухими жеребятами; телята, подросшие и проворные, задрав хвосты, смешно подпрыгивали и носились по траве. Вся природа, расцветавшая пышно и неудержимо, пела согласный гимн торжествующей жизни. Все живое, казалось, утверждало: «Мы – радость земли, украшающая и благотворящая мир, мы посланы из небытия в бытие», – все сияло, ликовало и кипело в неудержимом цветении весны» [5, 199].

А. Ким: «Ко времени возвращения Кунанбая уже многие аулы перешли жить из зимников в войлочные юрты, белые и серые купола которых, как грибы, высыпали на зеленеющие чистые поляны. Семейные очаги, в которых имелись старые люди, еще оставались в душных зимниках, юрты на свежем воздухе ставили молодые семьи. У подворья зимовий толкутся,

жмутся на привязи, скачут совсем еще маленькие ягнята, верблюжата, телята – приплод новой весны.

Весенний аул словно расцвечен всеми яркими красками, благоухает бодрящим, свежим ароматом молодой жизни. Пушистые, словно шарики маленьких цыплят, беспрестанно блеют белые, серые, черные ягнята, ищут матерей. Нежно-мохнатые верблюжата с дивными черными глазами доверчиво смотрят на подходящих к ним людей. В табунах среди взрослых лошадей появилось много длинноногих и длинноухих жеребят с кудрявыми хвостиками. По широкой пустоши рядом с аулом ходят коровы, между ними носятся, дурашливо подскакивают, задрав хвосты, быстро подросшие за эту весну телята. Вся эта скачущая, блеющая, по-детски орущая новая живность, словно подпевала радостному, мощному гимну всеобщей жизни, звучащему над весенней степью: «Мы – радостное продолжение этой жизни! Мы - посланцы от потустороннего духовного мира в мир светлого земного бытия!» [7, 294-295].

Отметим ряд важных примет, характеризующих этот пейзаж: 1. Пейзаж редко бывает пейзажем вообще, он всегда имеет национальное своеобразие. Возвращение ага-султана происходит ранней весной. На это указывают сезонные приметы – «не-которые аулы уже успели перейти из зимних помещений в юрты»; эти юрты усеяли «зеленеющие поляны возле зимовья»; «вся молодежь переселилась в просторные юрты, полные весенней свежести»; «аулы стояли, как в ярком весеннем оперении, были полны молодой бодрости, кипели полнокровной жизнью»; «ягнята и козлята прыгали и резвились на солнцепеке»; «вся природа, расцветавшая пышно и неудержимо, пела согласный гимн торжествующей жизни»; «все сияло, ликовало и кипело в неудержимом цветении весны». 2. Событие происходит на широком степном весеннем фоне. На это указывают местные приметы: «некоторые аулы уже успели перейти из зимних помещений в юрты», «старики и старухи еще оставались в домах, но вся молодежь переселилась в просторные юрты»; «важно выступали пушистые верблюжата»; «конские табуны кишели курчавыми длинноухими жеребятами; телята, подросшие и проворные, задрав хвосты, смешно подпрыгивали и носились по траве».

Отмечая подобную функцию пейзажа в романе М.О. Ауэзов «Путь Абая», исследователь А. Ишанов пишет следующее: «пейзажи и их цветопись, конечно, являются характеристикой места события. Но это не единственная, а подчас не главная их функция. Картины природы, данные через восприятие героя или в авторском отступлении, интересуют М.О. Ауэзова не только внешней видимой, но и эмоциональной стороной воздействия, помогающей в раскрытии типических черт людей, их взаимодействия»[7].

В романе происходит накопление пейзажных кодов, создаются целые знаковые типы описаний природы – предмет изучения исторической поэтики. Вот один из наглядных примеров:

Оригинал: «Құлағы әжесінде, екі көзі сонау алыс көк тау, қатпарлы қалың Шыңғыс жотасын қыдырады.

Жидебайдан жиырма шақырымдай жердегі Шыңғыс кешкі шақта ымырт жабыла, көкшілденіп, суық тартып алыстай береді. Жайын күштің жотасы тәрізденген қалың ауыр жоталар мен қатаң суық серек тастар болсын, баршасы да жым-жырт қана сілейіп, түнге бейім ұсынып барады» [1, 90].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «И сейчас он внимательно вслушивается в тихую песню, а взгляд его летит к горам, обегает горбатые извилины хребта Чингиз и тонет в далекой дымке едва различимых темных вершин.

От Жидебая до Чингиза – верст двадцать. Вечером, с наступлением темноты, горы становятся синеватыми, хмурыми и словно отступают вдаль. Холодные скалы величавого хребта кажутся Абаю окаменевшими великанами. Недвижные, немые, они медленно окутываются темнотой ночи» [5, 94].

А. Ким: «И сейчас также – слухом он обращен к бабушке, глаза его блуждают по высокому гребню Чингиза, пылающему огненной короной. Но с заходом солнца золотистое сияние вершин угасает, и в подступающей синеве ночи хребты Чингиза, удаленные верст на двадцать от Жидебая, уходят в глубину

[7] Ишанов А.Х. Цветопись Ауэзова // Вопросы поэтики художественного произведения. – Алма-Ата: КазПИ, 1980. – С. 82.

неизмеримого пространства. И похожие то на гребень бегущей волны, то на замерших неприступным строем великанов, зубчатые вершины постепенно отдаляются, погружаясь в густеющую темноту ночи» [7, 118].

В этом фрагменте пейзаж экспрессивен, широко используются олицетворения, писатель воссоздал гармонию человека искусства и природы через восприятие песни бабушки Зере. Поэтическое настроение Абая созвучно с красотой горного, вечернего заката. Не случайно эпизод начинается со слов: «сейчас он внимательно вслушивается в тихую песню», далее писатель замечает: «взгляд его летит к горам, обегает горбатые извилины хребта Чингиз и тонет в далекой дымке едва различимых темных вершин». Подробное описание хребтов Чингиза, тонущих в далекой дымке, создает особое медитативное состояние, погружение. Так, песня бабушки сближает поэтическое настроение мальчика с пейзажем вечерних гор.

Все это находит общую тональность в закате, в потухающем золотом вечере. Создается пространственная («От Жидебая до Чингиза – верст двадцать»), горизонтально-цветовая перспектива, единство центрального героя, песни и пейзажа, который является завершающим, могучим аккордом фрагмента: здесь мы видим «вечер», «наступление темноты», «синеватые и хмурые горы… словно отступают вдаль», «холодные скалы величавого хребта… медленно окутываются темнотой ночи». Полная гармония, раскрывающая не только специфику национальной картины вечера, но и имеющая существенное значение в обогащении поэтического образа Абая, в формировании его эстетического и философского мировоззрения, хотя нашей целью было подчеркнуть, что пейзаж совместно с песней бабушки помогает раскрыть внутреннее состояния героя и интенцию самого писателя.

Переводчик А.А. Ким отмечает: «Во время работы над переводом я делал для себя удивительные открытия. Читаю и вдруг замечаю, что герои романа очень часто отправляются в путь вечером. Абай с Ерболом выезжают вечером, караван на джайляу выходит тоже вечером! Кочевники не испытывали страха перед ночью, поскольку они тысячелетиями занимались

скотоводством, а скотоводство, в отличие от другой хозяйственной деятельности, требует постоянно внимания. Днем скот пасут, ночью его охраняют. Поэтому дневное и ночное время суток было для них одинаково»[8].

Пейзаж часто вводится для обозначения времени и места будущих событий:

Оригинал: «Күздің қысқарған күні кешкіре бастаған шақта, алыстағы Шыңғыстың ұзақ ирек жоталарына қалың қара бұлт қона берді. Аз-ақ уақыт ішінде сол бұлт ендеп өрлеп, бүктетіле жайылып, аспанның бір жағын қаптап алды.

Әзберген Шүйгінсуға беттеген тұсында әлпеті аса жаман қатты қаһардай асыға жаланып, апшыны қуырып келеді. Таудай зор қара бұлт лезде шыққан ақ бұлтпен алыса шарпысып, араласып кетіп, бүліне жұлқынады. Сәтте түнеріп қараңғы тартып бара жатқан аспанда таулар тулап, әлем апаты бар бүлігін айдап келе жатқандай.

Сол сұрапыл көшкіннің суық тынысындай, шапшаң хабаршысындай боп қатты жел соға жөнелді. Дауыл желі тынымсыздана, салған сайын өктеп қатайған әрі өлердей суық, әрі бет қаратпастай өткір, ызғарлы. Бұл кезде мал атаулы ауылға кеп тығылып, әлсіз ықтырмаға паналап қалған. Ымырт бүгін әп-сәтте жетті де, түн қараңғылығы тез төнді. Енді бұлт бейнесі, аспан әлегі адам көзіне көрінбейді. Бірақ жел дауылға айналып ап, өкіріп тұр» [3, 100].

Л. Соболев: «Короткий осенний день уже клонился к вечеру, когда за далекими волнообразными гребнями Чингизских гор показались плотные черные тучи. Все выше поднимаясь тяжелыми клубами, как бы расширяясь и вспухая, зловещие облака скоро закрыли весь южный край неба.

Внезапно часть этих туч отделилась от общей массы и с угрожающей быстротой понеслась по направлению к урочищам Мусакул и Шайгинсу, где расположились юрты и стада Такежана. Тучи, клубясь, неслись с упрямой яростью, как бы преследуя кого-то. Небо все темнеет и темнеет. По степи

---

[8] Казахбаева Г. Интервью с Анатолием Кимом // Культура. – 2007. – №4 (16). – С. 32.

резкими порывами задувает пронзительный, холодный ветер. Подобно разведчику, он летит впереди наступающих туч, указывая путь. Порывы его становятся все крепче, все чаще – и вот, наконец, начался непрерывный ураганный ветер, с каждой минутой все более и более холодный» [6, 81].

И в оригинале, и в переводе мы видим начало и динамику страшного ночного урагана: «…день уже клонился к вечеру», «показались плотные черные тучи», «все выше поднимаясь тяжелыми клубами… зловещие облака… закрыли весь южный край неба»; «тучи, клубясь, неслись с упрямой яростью», «небо все темнеет и темнеет».

Затем неожиданно взгляд писателя переносится на степную панораму.

В этой части мы замечаем, как постепенно усиливается ураганная стихия, образ которой так необходим в системе раскрытия нравственной сущности персонажей.

Важно не упускать из вида и то обстоятельство, что эта природная стихия разворачивается ночью. В сферу этой ночной буранной стихии включены хищники и домашние животные, без которых его невозможно представить. Человек, овцы, волки, безумная и жестокая ночная стихия, затмившая небо и землю, – все это сильно напоминает вселенскую катастрофу, эсхатологические мотивы.

Буранная ночь выверяет поступки героев, укрупняет или высвечивает те или иные их черты, помогает максимальному раскрытию их человеческих качеств.

«... Кто-то ударяет Ису тяжелой палкой... он хватается за палку, тянет ее к себе, и волк превращается в Азимбая. Он ругает Ису, безжалостно гонит в холодную буранную мглу за овцами и снова становится матерым волком... То волк, то Азимбай…».

Таким образом, М.О. Ауэзов предстает перед нами не только как мастер пейзажа, но и как глубокий психолог.

Картины природы, помимо прямой, основной (традиционной) функции, чисто описательно-природной, выполняют множество других.

М.О. Ауэзовым точно выверены законы психологического соответствия, различные детали, способствующие созданию

впечатляющих картин. Но своеобразие ночного пейзажа, созданного М.О. Ауэзовым, заключается еще и в том, что у него природа не просто фон, на котором происходят события. Она – живое, действующее лицо, зачастую выступающее в качестве персонажа (когда автор использует прием олицетворения). Такую же роль играет в романе-эпопее М.О. Ауэзова ночной буран в вышеописанном эпизоде.

Ночной буран обнажает черты характера людей: подчеркивает жестокость Азимбая (его параллель с ночными хищниками, волками) и самоотверженность Исы. Ночной буран – символ бедствий не только отдельного человека (Исы), но и всего человечества.

Картины природы у Ауэзова всегда философичны, они – действенный участник его размышлений и переживаний и почти всегда выступают как многозначные художественные приемы.

Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте определение пейзажу.
2. Покажите, что пейзаж является активным компонентом поэтики литературного произведения.
3. Назовите основные функции пейзажа в эпопее «Путь Абая».
4. Найдите в тексте романа примеры, иллюстрирующие полифункциональность пейзажа.
5. Обратите внимание на художественные функции пейзажа и их особенности в переводческой интерпретации в эпопее «Путь Абая».

3.2. Пейзаж как форма психологизма

Известно, что природные мотивы могут быть частью образа, то есть картины. В эпопее «Путь Абая» встречаются картины лесного, степного природного пейзажа. Здесь встречаются даже морские мотивы (воображаемый пейзаж Абая), мотивы флоры (обычно описание степной травы и цветов, а также знаменитого чинары-тополя, который в силу своего внутреннего мифологического содержания вырастает до символического образа). В частой мере встречаются орнитологические и анималистические мотивы и т.д. Эпизод возвращения Абая из медресе домой полон авторской интенциальности.

Оригинал: «Жазықсыз сары биік, көкшіл қоныс, ақ көделі әдемі өлке мұнарланады. Барлық айналадағы кең дүниеге, әсіресе, мынау өзі туған сахара, өлке-белдеріне соншалық бір туысқандық ыстық сезіммен, кешіріммен де қарайды. Жабыса, сағына сүйеді. Үзілмей, қатаймай, бір қалыппен желпіп соққан әдемі салқын қоңыр жел қандай рақат. Осы желмен құлпыра, толқып, су бетіндей жыбыр қағып шалқып жатқан алкүрең көде мен селеу далалары...дала емес – теңіздейі қандай!» [1, 7].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Мирные желтые сопки, зеленые луга, необъятный простор серебристого ковыля, подернутый вдали дрожащей дымкой, стелются перед ним. С нежностью и волнением смотрит Абай на окружающий его мир – на бескрайнюю степь, на простор, на сопки, где он родился и где провел детство. Ему хочется обнять все это и покрыть горячими поцелуями. Какая нега в прохладном степном ветерке, не знающем ни бурных порывов, ни мертвого затишья! Сочная тучная степь вся колышется от этого ветерка, и пологими волнами переливается на ней ковыль. Да нет, не степь это, – бескрайнее море, сказочное море…» [5, 26-27].

А. Ким: «Его глазам предстают невинные отлогие холмы, золотистое сияние их вершин, зеленые очажки стоянок и широкая долина, через которую в плавном беге догоняют друг друга седые волны тырсы, серебристого ковыля. Взгляд его медленно скользит по просторам беспредельной степи, по знакомым, родным, радостно узнаваемым холмам и пригоркам, среди которых он увидел свет любви и о которых так сильно тосковал в разлуке. И этот прохладный, ровно и постоянно льющийся ветерок – какая радость, нега, ласковое дуновение! Ветер порождает серебристые, сверкающие волны седого ковыля, которые размашисто проносятся через степь, словно морской прибой» [7, 9-10].

Данный отрывок достойно переведен А.Б. Никольской и А. Кимом. Он передает и волнение Абая, и живое движение степи, и все воплощается в одну волнующую живописную картину. Корни этого художественного приема следует рассматривать в древнейшей устной казахской традиции, очень часто пользовавшейся приемом образного параллелизма, восходящего в своих истоках к магии и подражанию природе.

Именно пейзаж создает нужный психологический настрой восприятия текста, помогает максимально раскрыть внутреннее состояние героев, подготавливает читателя к изменениям в их жизни.

Ночной пейзаж – один из наиболее часто встречающихся приемов в художественной литературе. Во многих сочинениях казахских и русских писателей встречаются пейзажные мотивы, связанные с образом ночи. Вспомним «Ночь перед Рождеством», другие повести и рассказы Н.В. Гоголя, «Бежин луг» И.С. Тургенева или «Ночь» Ю. Казакова, многочисленные рассказы М.О. Ауэзова, Б. Майлина, ночные сцены в романах А. Нурпеисова «Долг» и «Последний долг».

Учеными давно замечено, что образ ночи, явлений и событий, связанных с ней, занимают в древнетюркской и казахской литературе значительное место. Это, в первую очередь, связано со степным укладом жизни, календарными обрядами и праздниками, связанными с луной и звездами, с огромным количеством мифологических сюжетов, архетипически одухотворяющих те или иные персонажи, образ их мыслей и действий в литературе.

Уже в ранних рассказах большое значение ночному пейзажу уделял М.О. Ауэзов, который посредством пейзажа создавал особое настроение героев, тонко воссоздавал их душевное состояние в момент наивысшего напряжения.

Следует отметить, что в современной казахской литературоведческой науке не так много работ, посвященных исследованию специфики и функции пейзажа в творчестве М.О. Ауэзова, в том числе ночного пейзажа.

В казахской художественно-литературной традиции пейзаж зачастую выполняет функции психологизма, создавая необходимый настрой восприятия текста, ярче высвечивает внутреннее состояние героев, подготавливает читателя к изменениям в их жизни.

Функции ночного пейзажа в романе-эпопее М.О. Ауэзова «Путь Абая» не только многообразны, но и чрезвычайно активны, содержательны.

Интересным в этом плане становится изображенный в тексте романе ночной пейзаж, предшествующий великой любви двух сердец: юного Абая и его возлюбленной Тогжан.

Такое традиционное описание лунной ночи, ночной прохлады, довольно часто встречается на страницах знаменитого произведения и в системе развития сюжета выполняет многообразные функции. Так, образ луны и лунной ночи сопровождает все тайные встречи Абая и Тогжан, да и других влюбленных в романе. Таким образом, пейзаж изображен в сочетании с портретными характеристиками. Примером является следующий отрывок из текста:

Оригинал: «Айдың әлсіз ақ сәулесінен туғандай, бу мен нұрдың тып-тыныш шағынан пайда болғандай жігіт келді. Ғайыптан пайда болған қиял жасы – түн жігіті әнмен таласып, өзі де әндей боп келген сияқты» [2, 97].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Жигит явился внезапно, словно призрак, сотканный из тумана и лунных лучей, – стройный, на светлом коне, с соилом, посеребренный луной. Казалось, он возник из неясного белого света, разлитого над долиной, словно вызванный оттуда песней» [5, 371-372].

А. Ким: «Молодой стройный джигит-красавец на буланом коне, с белым соилом в руках, словно выехал к ним прямо из рассеянного по ночным туманам лунного сияния» [8, 108].

Здесь функция пейзажа полифункциональна: она представляет собой сложную систему взаимосвязанных особенностей, затрагивающих всю ткань повествования.

1. Эта картина создает ощущение зыбкости и нереальности любимого образа, возникшего из неясного лунного света, становится зыбкостью мечты самой героини.

2. Эта зарисовка свидетельствует о романтической натуре влюбленной героини, ее светлых устремлениях; образ Оралбая, словно сотканного из лунного света, создан ее воображением, ее ожиданием и любовью.

3. Само создание подобного образа писателем восходит к древнейшей эпической и мифологической описательной традиции, к представлению о духах, мифологических героях-батырах.

4. Картины природы пробуждают в читателе светлое эстетическое чувство, особое настроение, способствующее пониманию внутреннего мира героев литературного произведения. Яркая луна сопутствует играм, которые затеяли девушки из аула Коримбалы.

Слияние образа джигита с описанием лунной ночи в эпопее – не единичный пример. Так, появление Абая ночью в ауле Тогжан повторяет в той или иной степени сходство его с луной. Кстати, этот поэтический прием сопоставления полностью восходит к образно-эстетической системе самого поэта Абая и мастерски использован М.О. Ауэзовым.

Оригинал: «Абай мен Ербол тез келмек боп бұрыла берді. Ақжал ат бұған шейін шыдамсызданып, оң аяғымен жер тарпып, тізгінін соза түсіп, қозғалақтап тұр еді. Қазір де бір рет көлбең етіп, бұлаң берді де, сумаңдай жөнелді. Үстіндегі күміс тұрмандары айға қарсы жарқ етіп барып, сөне берді. Ақжал аттың күлте құйрығы да ай астында күміс ағын төгілгендей жалт етті. Енді иреңдей түсіп, бұлдырлап, ұзап барады. Тоғжан алтыбақанның бір ағашына кеп үндемей сүйеніп, жым-жырт тұрып қапты» [1, 272].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Друзья тронули коней, дав обещание сейчас же вернуться. Белогривый конь Абая, который нетерпеливо крутился под ним и рыл землю копытом, плавно понесся вперед. Серебро седла и уздечки, блеснув в лунном свете, тускло замерцало, угасая вдали. И, переливаясь в голубоватых лучах, серебряной струей сверкнул пышный, волнистый хвост белогривого коня. Ночной мрак поглотил всадника, Тогжан продолжала стоять молча, прислонясь к качелям» [5, 231].

А. Ким: «Джигиты тронули коней. Белогривый иноходец Абая, застоявшийся на месте и нетерпеливо рывший копытом землю, рванулся с места и пошел плавным, ровным ходом. Начищенная серебряная сбруя на нем сверкнула в лунном сиянии и померкла в темноте. Высокий всадник на светлом коне удалялся, постепенно сливаясь с мглой ночи, и только белый, пышный хвост его еще светился, отражая лунный свет.

Подойдя к качелям, Тогжан прислонилась к столбику и замерла, склонив голову» [7, 349].

Здесь та же зыбкость изображения образа любимого человека в восприятии героини. На первый план тут явственно выступают световые анималистические признаки, детали, явления: так, мы можем выстроить весь лунно-световой образ − «*белогривый* иноходец», «начищенная *серебряная* струя *сверкнула в лунном сиянии*», «*высокий* всадник *на светлом коне*», «*белый* пышный хвост коня *еще светился*, отражая лунный свет», противопоставленные «меркнущей темноте», «мгле ночи».

Особенно предметно и ярко в лунном свете проявляются детали конского снаряжения и белый «пышный, волнистый хвост» убегающего в ночную темноту белогривого коня. Заметим, что образ белого коня и яркий свет луны взаимно дополняют и обогащают друг друга, противопоставленные мраку, ночи.

Такая быстротечность встреч также имеет сюжетный подтекст, показывающий трагическую неосуществимость желаний, воплощенных в горестном рассуждении Тогжан.

Оригинал: «Ай батқандай қылды да, адастырып кетті ғой!» [1, 233].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Лунным лучом блеснул он – и пропал. Я осталась во мраке» [5, 204].

А. Ким: «Словно заблудившийся в безлунную ночь – он исчез» [7, 303].

Образ лунной ночи, как видим, соотносится со счастливыми встречами Абая с Тогжан, Оралбая с Коримбалой.

Центральным структурным элементом образа ночи в романе-эпопее становится луна. Иногда писатель дает ее простое описание через олицетворение, придавая ей антропоморфные черты. Тогда луна становится словно живой. Но такой ее видит Абай, который сам, как и луна во мраке ночи, соотносится со светом во мраке сурового позднего средневековья.

Вот яркий пример:

Оригинал: «Анық Тоғжан жары осы. Бірақ жаңа түсінде көрген сияқты, ертерек күндегі үлбіреп тұрған жас Тоғжан. Ең алғаш сәт сағатта Сүйіндік үйінде, көктем кешінде, Түйеөркеште көрген сол сұлуы. Қайран, ғажап хал үстінде жаңа туған ай көрді. Бұрынғы сүйікті айдың, қайта жаңғырып, айнымаған

тұлғасымен қайта айналып келіп, тірлік аспанынан, өзіне сай оқшау орнын алғанындай» [2, 39].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Да, это была вторая Тогжан, единственная любовь Абая, такая, какой была в юную пору, какой он видел ее сейчас во сне – во всей своей красоте, так поразившей его в тот далекий счастливый вечер в доме Суюндика на Верблюжьих горбах... Ему казалось, что перед ним взошла молодая луна. Обновленная, но сохранившая прежний облик, она вернулась, чтобы единственной несравненной взойти на небе его жизни» [5, 330-331].

А. Ким: «Перед Абаем явилась из иного мира та бесподобная степная красавица, которую впервые увидел он в доме бая Суюндика, в весеннюю пору, у горы Туйеоркеш. Как будто время и пространство той далекой любви смогли силой лунного волшебства переместиться, перенестись − и предстать заново в ином месте, в другом времени. И чудесно сошлись здесь три Тогжан – та цветущая, юная, которая впервые встретилась Абаю, и нежная, страстная Тогжан из недавнего сна, и эта молоденькая красавица из затерянного горного аула» [8, 43].

В переводе А.Б. Никольской этот образ луны более живописен и полон смысла, переводчица использует интенцию художественно-образной системы оригинала, имеющую своей целью воссоздать целостность абаевского мировосприятия любви и ночи. Она использует такие метафорические образные действия, как «взошла молодая луна», «обновленная… она вернулась, чтобы единственной несравненной взойти на небе…». Луна во всем пространстве эпопеи – носитель светлого во мраке, хотя в зависимости от времени суток она, уже в качестве художественной подробности, способна передавать тончайшие оттенки и переживания героя.

Иное состояние, окрашенное светлой грустью, мы видим во фрагменте, когда юный поэт радуется и грустит, переполненный романтическими чувствами. А здесь луна имеет совсем иной образ:

Оригинал: «Орталап қалған ай батысқа таман сызылып барады. Биік те алысқа тартып барады. Жүректі де реніштен, лайдан құтқарып, сондайлық биікке, қазіргі бұлтсыз аспандай алысқа, тазалық рақатқа шақырып, жыраққа меңзейді» [1, 147].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Луна была на ущербе. Она медленно подымалась к зениту, недоступно высокая, уплывающая вверх. Она манила и сердце туда, в высоту, ясную и безоблачную. Лунный свет проникал в душу и наполнял ее радостью и грустью» [5, 138-139].

А. Ким: «Месяц, достигший половинной своей зрелости, медленно плыл с востока на запад. Месяц поднимался ввысь – и уплывал вдаль. Словно звал плыть вместе с собою – обещая избавить сердце человеческое от всех обид и тревог, утешить его, очистить от всякой земной грязи и в безоблачных просторах открыть ему небесное блаженство» [7, 191-192].

В дальнейшем можно заметить, что образ луны все сильнее и сильнее ассоциируется у Абая с образом любимой: «Милая моя... Полная луна моя... Пусть прервется дыхание мое, лишь бы не закатилась моя луна…».

Поразительно свежо использован сильно затертый во всей восточной литературе образ луны в момент долгожданной встречи центрального героя со своей любимой девушкой. Мастерство художественного приема объясняется динамикой событий и чувств ясной, конкретной изобразительностью казахского национального символического образа:

Оригинал: «Өзгеше көрініс, лезде бұлт сөгіліп, сұлу айды жарқ еткізгендей болды» [1, 188].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Казалось, сумрачное небо, висевшее над ним все это время, вдруг, разорвав тучи, открыло за ними сверкающую луну, поражающую спокойной красотой» [5, 167].

А. Ким: «И вдруг мгновенная, яркая, совсем иная картина вспыхнула перед его глазами; словно, прорвавшаяся сквозь ночные тучи, слепящая луна залила своим светом все уголки этой картины» [7, 246].

В приведенных примерах можно отметить адекватную переводческую интерпретацию пейзажа, сделанную А.Б. Никольской и А. Кимом.

Образ луны не только ассоциируется с образом любимой девушки, но и передает мотив грусти, беспредельного одиночества человека, исполненного тоски по любимой. Так или

иначе, с большей или меньшей интенсивностью он связан с изначальным образом Тогжан:

Оригинал: «Аздан соң ай туып, аса бір тынық, жым-жырт, жайлы түн жылжып келді. Ақ дала, алыс адырлар жеңіл, көкшіл тұманға батып, түн жібегін оранғандай. Момын, сұрғылт, елсіз дүние мұңға бейім. Биік көк жапанда жалғыз жүзген жүдеу реңді жарты айға қарап, Абай күрсініп қояды» [1, 268-269].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Взошла луна. Наступила тихая, спокойная ночь. Ширь степи, холмы и предгорья дремали в голубоватом тумане, точно укутанные шелковою пеленою ночи. Мир был овеян тихой, безмолвной грустью. Когда Абай взглядывал на луну, одинокую, тоскливо плывущую по небу, еле слышный вздох вырывался из его груди» [5, 228].

А. Ким: «Взошла луна. Стояла ночь тихая, спокойная, просторная. Вершины предгорий затянулись сиреневым туманом, словно набросили на себя шелковые покрывала ночи. Замерший, пространный, тихий мир ночи был наполнен беспредельной грустью. И глядя на половинную долю новой луны, Абай непроизвольно вздыхал − печально, глубоко» [7, 345].

Луна, ее воздействие на героя здесь раскрывает психологическое состояние Абая. В первом переводе не обращено внимание на объем Луны, а А. Ким выразился так: «глядя на половинную долю новой луны». А ведь Абай сравнивал Тогжан с полной луной, это должны были учесть переводчики эпопеи.

Так, бескрайняя синь неба, ширь степи навевают мысли о бесконечности мироздания, величественности всего сущего и неизведанности любви. Лишь впоследствии первая романтическая любовь займет центральное место в жизни юного поэта и станет одним из ведущих мотивов его борьбы и веры в прекрасное. Группировка этих пейзажных картин и их расположение в тексте – одно из проявлений национальной семантики композиции.

Так, «философия природы, поэтика природы раскрываются в эволюционном и диалектическом развитии»[9], когда от

---

[9] Джуанышбеков Н.О., Джандалиева Г.К. Пейзаж. Природа. Экосфера: учебное пособие. – Алматы: Қазақ университеті, 2002. – 6 с.

простого элемента в структуре природного изображения действительности писатель приходит к большим обобщениям, раскрытию личной драмы великого поэтического сердца.

Контрольные вопросы и задания:

1. Какие природные мотивы использовал автор в романе-эпопее?
2. Приведите примеры использования образного параллелизма.
3. Какие функции выполняет в романе-эпопее ночной пейзаж?
4. Назовите центральный структурный элемент образа ночи в романе эпопее.
5. Приведите примеры изображения пейзажа в сочетании с портретными характеристиками.

3.3. Пейзаж как средство развития сюжета

Среди различных типов пейзажей, участвующих в организации художественного мира романа-эпопеи «Путь Абая», довольно часто встречается такой тип пейзажа, посредством которого и читатель, и переводчик наиболее ярко воспринимают те или иные грани повествовательной системы: сюжетные коллизии, противопоставления и столкновения героев, различную и быструю смену их настроений, динамику и повороты рассуждений. Зачастую важным художественным приемом выступает контрастный пейзаж, который обычно воспринимают художественным приемом прямого и резкого противопоставления разных психологических (физических, социальных, интеллектуальных и пр.) миров, всевозможных ситуаций, каких-либо качеств людей и животных, свойств и форм предметов, различных событий и явлений, играющих в системе художественного произведения важную идейно-композиционную роль.

Наиболее часто в эпопее встречаются такие признаки и свойства пейзажа, как световой, звуковой, цветовой, вкусовой, тактильный, температурный. И также типы контраста: социальный, эмоциональный, психологический.

Вот пример светового противопоставления, благодаря которому этот вид контраста способствует проявлению сразу нескольких функций пейзажа:

Оригинал: «Толық ай ашық көкті қалқып, сызып келіп, бір топ шоғыр қара бұлтқа кірді. Кірді де қызық күйге түсті. Абай соған қарап өзге жайдың бәрін ұмытып, аңырып телміре қалды.

Қара қоқшыл кілегей бұлттың жоғарғы жақ шетін ала кірген ай бір көрініп, бір сүңгіп, машығынан тыс жылдам жүріп, дәл жасырынбақ ойнағандай құбылады. Кейде біржолата білінбей батып кетіп, артынан тез жарқ етіп, күліп шыға келед те, лезде барып тағы шомады.

Келесі сәтте көзін қысып, сығырайтып, әдейі ойнағандай боп, бір жақ шетін ғана көрсетіп, сызып қалқып отырады да, тағы да сөне қалады. Абай дәл мұндай болып құбылған ойнақы айды ең алғаш байқағаны осы еді. Тағы бір рет, ай шеті қылдырықтай боп көріне түсіп, сөне қалғанда, еріксіз күліп жіберді... Мынау ай дәл бір құлдыраған жас бала тәрізденді... «Қу шұнақ, тәтті қылығы бар бала» [1, 90].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «…Там неторопливо плывет полная луна. Вот она коснулась одинокой черной тучи, спряталась в ней и начала выделывать забавные штуки. Абай засмотрелся на нее и забыл о своих мыслях.

Луна нырнула в тучу сверху, выплыла на мгновение, снова спряталась и снова вынырнула. Она подпрыгивала, вертелась, металась − словно играла в жмурки; то спрячется совсем, то выскочит из-за черного полога, сияющая, улыбающаяся; еще мгновение − и снова ныряет вглубь. Вот она прищурилась, будто поддразнивая кого-то, плавно поплыла по небу, чуть поблескивая серебряным краем, − и внезапно кинулась в тучу... Первый раз в жизни Абай видел такую вертлявую луну. И когда она чуть заметной полоской опять сверкнула и мгновенно исчезла, он невольно усмехнулся: луна напомнила ему расшалившегося ребенка» [5, 95].

А. Ким: «Там, в вышине, полноокруглая жаркая луна, плывя в темно-синей бездонной глубине неба, пробиралась среди скопления вздыбленных черных облаков. Она играла, то прячась за них, то совершенно неожиданно и резво выскакивая из-за них. Абай засмотрелся на эту лунную игру и вскоре забыл о своих невеселых раздумьях.

Луна прыгнула сверху на груду лохматых облаков, исчезла в них, и вдруг вынырнула совсем в неожиданном месте, игриво, убыстряя свой бег, двинулась вперед, опять спряталась за тучку, словно играя в прятки − и вдруг с ясной улыбкой во все полное лицо явилась в чистом синем широком проеме.

В следующий миг, прищуриваясь, словно заигрывая, она одним краем ушла за облако, слегка притушив свое яркое сияние. Абай впервые увидел такую игривую, развеселую луну. Когда напоследок, скакнув над краем тучи тоненьким серпиком, она быстро спряталась − на этот раз надолго − Абай невольно рассмеялся, удивляясь ее проказливости. Она была как непоседливый ребенок, шаловливое милое дитя» [7, 119].

Как видим, главными составляющими этого фрагмента также являются луна и туча, основными световыми и физическими характеристиками которых в тексте становятся эпитеты *полная* (луна) и *черная* (туча). В структуре фрагмента это очень важный световой контраст, потому что подобное противопоставление света и тьмы является функциональным дополнительным компонентом в раскрытии глубинного замысла писателя, противопоставляющего центрального героя Абая и мрачные силы позднего кочевого средневековья.

Абай видит луну (символ жизни и движения, игры) поэтически, в образе играющего ребенка среди тьмы (ночных, мрачных туч). Все движется, все меняется, философия смены света и тьмы, веселой игры и суровой угрюмости – все, понимаемое юным Абаем жизненное верхнее пространство ночного неба есть микромир, мироздание и архетип жизненной игры великого поэта с мрачным и суровым миром. Такой контраст в литературном произведении может иметь ярко выраженную эмоциональную основу. Контраст отразил момент столкновения разных настроений персонажей, их переживаний, их оценок одного и того же трагического события.

Часто в романе-эпопее в систему описания пейзажа включен и социальный элемент, изображающий на своем фоне представителей различных групп, социальный контраст, реализующий социальные идеи автора. Так, описывается малочис-

ленное «жалкое» стадо Кодара, вступающее в контраст с огромными богатствами Кунанбая на его широких пастбищах.

Оригинал: «Бұларда мал дейтін мал да шағын. Азын-аулақ болса, осы қыстау маңын қысы-жазы жесе де Бөктер шөбінің тұмсығын сындыра алмайды. Жалғыз үйдің қолындағы бары: жиырма-отыздай ешкі, лақ, қой-тұяқ пен бір бұзаулы сиыр, екі торпақ болатын. Осы малды бағарлық, бұт артары бір ғана қоңыр ат. Құтжанның қоңыр аты» [1, 28].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Скота у них было мало. Даже если бы их жалкое стадо паслось круглые сутки, все равно оно не вытоптало бы и сотой доли пастбищ по склонам Чингиза» [5, 35].

А. Ким: «К тому же стадо у них было настолько мало, что на наследственных угодьях по склонам Чингиза весь скот мог спокойно прокормиться и летом, и зимой. Всего-то паслось на обширных пустошах окрест этого одинокого очага голов двадцать-тридцать коз-овец, козлят-ягнят, да одна стельная корова и две яловые телки. Для того, чтобы пасти такое стадо, достаточно было единственной верховой лошади, гнедого жеребчика, на котором ездил Кутжан» [7, 38].

К слову сказать, у А.Б. Никольской отсутствует числовая характеристика скота, присутствующая в казахском оригинале. А это существенно дополняет экономический образ бедняков, а богатство Кунанбая не сосчитать. Такое противопоставление на уровне количества животных и обширных пастбищ родоправителя с крошечным стадом бедняка. Такой *контрастный* пейзаж указывает на разительное социальное различие литературных персонажей.

Встречается также другой тип контраста. Он объясняется следствием противоречий между романтическим, внутренним одухотворенным миром героя и окружающей его суровой действительностью.

Пейзажные картины онейрического (воображаемого) пространства значительно раскрывают степень душевного разлада юноши, столкнувшегося с жестоким миром несправедливости. Такой пейзажный контраст, имеющий в своем составе психологическую основу, мы назовем «психологическим пейзажным контрастом».

Так, в предлагаемом фрагменте проставлены два разных мира одного человека: безмятежное детство мальчика резко противопоставлено миру горьких переживаний, страданий и страстей взрослеющего поэта. Показана не просто эволюция духовного мира гения, но серьезный этап его возмужания, формирования его как борца в суровой социальной действительности. Образ воображаемой скалистой вершины противопоставлен краю пропасти, а вихревая стихия (неизвестность, неясность) – неопытному детскому сердцу.

Такой психологический контраст в художественном произведении в следующем фрагменте указывает на духовную эволюцию центрального героя.

Оригинал: «Абай бұрынғы жас бала күнінде мұндайды аңғарып сезінген де, таныған да емес. Енді байқады. Көздің жасында адамды барлық өне бойымен өзіне қарай құлата тартқан бір өзгеше ыстық күш бар екен. Үлкен құз биіктің басына шыққанда, бір сәт ойға қарай құлап кеткің келетін сияқты, өзіне тартқыш, ұғымсыз күш. Бала жүрегінде бұл шақта көп сезімнің алай-түлей құйыны соққандай» [1, 43].

А. Ким: «Но никогда в детские годы свои Абай не знал, что слезы приносят с собой некую горячую поднимающую силу, которая властно притягивает к себе, – душа оказывается выше горя, и ты во власти этой головокружительной силы. Так бывает, когда взберешься на вершину высокой скалы и, стоя на краю пропасти, посмотришь вниз – вдруг неодолимо потянет то ли взлететь к небу, то ли броситься в пропасть. Вихрь непонятных, властных, неиспытанных чувств подхватил еще нежное, еще детское сердце Абая» [7, 59].

Встречается в эпопее также особый вид контраста, который писатель передает посредством разности температур, например, холодный – теплый. В приведенном ниже фрагменте романа-эпопеи этот пейзажный тип контраста, включая элементы портрета, обретает ярко выраженный, символический характер:

Оригинал: «Таудан соққан суық ызғар, қатал мінездердің ызғары тәрізді. Ызылдаған суық лептің қарсысына ана жыры, мейір-шапқат жыры үн қосады» [1, 90].

А. Никольская, Т. Нуртазин и Л. Соболев: «Холодный ветер дует с гор – холодное дыхание бушующей там жизни, полной жестокости. Звуки бабушкиной песни, такие теплые и трогательные, встречаются с его порывами и растворяют в себе их леденящий холод» [5, 94-95].

А. Ким: «Пронизывающий холод, стекающий с гор, замораживает души людские, делая их черствыми и жестокими. И только звуки бабушкиной нежной колыбельной – она, единственная, может устоять против холода человеческих сердец. Обладая какой-то необыкновенной покоряющей силой, эта тихая, едва слышная, напеваемая трепетным старческим голосом песенка способна спасти мир» [7, 118-119].

Как видим, автор сравнивает холодный ветер гор и холодное дыхание жестокой жизни людей. Этот «холодный мир» резко противостоит миру теплых и трогательных песен любимой бабушки. Когда писатель говорит о том, что «звуки бабушкиной песни… встречаются… и растворяют в себе их леденящий холод», то здесь он закладывает глубокое понимание роли фольклора, народных песен в становлении юного героя. Через образ старой, мудрой бабушки он показал побеждающий свет доброты и неиссякаемую теплоту души народа, вскормившего его, о спасительной роли поэтического искусства в суровом мире насилия и несправедливости.

Представители различных социальных групп в романе изображены в диалектическом противоречии, здесь контраст обретает ярко выраженный социальный характер, а в момент прямого столкновения точек зрения героев возникает острый конфликт. В таких случаях контраст зачастую имеет эмоционально-психологическую окраску и т.д.

Обратим внимание на такой эпизод:

Оригинал: «Күз аспаны күңгірт, бұлыңғыр. Ауада дымқыл сыз бар. Таң салқыны қазір күздің суық желіне айналған. Маңайда қызарып солған қурайлар көп көрінеді. Бүрінен айрылған тобылғы да қуқыл реңді. Ұзарып сарғайған селеу мен бозғыл көде, жусан бәрі де жел лебінен қалтырайды. Бас шұлғып елбек қағады. Қара жел қуған қаңбақ кең жазықта көп бұлыңдап, тынымсыз кезіп, жосып өтеді. Таң жаңада атқан.

Салқын түннің қалың шығы жүргіншілердің аттарының тұяғын жылтыратып, шашасына шейін суландырған» [3, 3].

Л. Соболев: «Осеннее небо пасмурно. Воздух пронизан сыростью. Холодный ветер усиливает резкую свежесть раннего утра. Уныло чернеет голыми ветвями потерявшая листья таволга, краснеет пересохший тростник. Кивая облетевшими головками, колышутся под порывами ветра пожелтевшая полынь и ставший белесым ковыль. По поблекшей траве катится гонимое ветром перекати-поле. День только что занимается. Обильная роса, рожденная холодной ночью, еще не просохла, ноги лошадей мокры до самых щеток, влажные копыта поблескивают в траве» [6, 5].

А. Ким: «Осенняя дремлющая степь еще темна, низкое небо пасмурно, воздух насыщен липкой холодной изморосью. Утренний ветер несет воздушную влагу, и все в степи отсырело, озябло, – каждый куст, каждая травинка. Густорастущий жухлый тростник, пропитавшись дождевой водой, тяжело качается на ветру; облетевшие кусты таволги сквозят и выглядят сиро, растерянно помахивая оголенными ветками. Поблекшие узколистые перистые ковыли и отжившая полынь – травы степные набухли от избыточных осенних вод и, отяжелев, покорно гнулись под ветром, низко припадая к земле. Только диковатые шары перекати-поля вдруг срывались с места и неслись по открытой степи, перегоняя один другого» [9, 3].

Здесь пейзаж выступает как одно из условий, определяющих жизнь и быт человека, то есть как место приложения его труда. И в этом смысле природа и человек оказываются неразделимыми, воспринимаются как единое целое.

Сопоставительный анализ двух переводов показывает, что в процессе воссоздания пейзажа разные переводчики преследуют различные цели и выбирают способы, ярко характеризующие их стилистическую систему. Например, перевод Л. Соболева отличается односложными, простыми предложениями и в плане конструкции и создания настроения представляет собой более точную, близкую к оригиналу ритмико-синтаксическую структуру. В ней также присутствует

естественная динамика, авторская экспрессия в описании природных явлений, несет в себе имплицитную информацию.

В переводе А. Кима все короткие односложные предложения приведены в один большой синтаксический ряд, чем и создается особое пространство и динамика, характеризующие размеренность и широту стиля переводчика.

Оригинал: «Қарлы дала, ымыртқа тақау, қарауытпай көкшіл тартқан. Ақ-көк реңді суық дала. Сол далада қоңыр-күңгірт биік мола тұр. Жүз жыл бойы бар өңірден басы озған шошақ, сопақ қалпында әлі балғын. Қобыраған жері жоқ. Кеңгірбайдың әруағы исі Олжай, Жігітектің надан нәсіліне әлі қандайлық қадірлі, құдіретті болса, моласы да сол жүз жылғы мызғымас меңіреу, тылсым қуатынан айнымағандай. Бұл молаға бақсаң, заман да өтпегендей. Сахара заңы да бар қаталдық, бар надандық зұлымдығымен, молаша мызғымай қалғандай. Тар есіктен қараңғы қуыс қабір іші аңғарылады. Онда үнсіз, мәңгі түн. Жарықпен, тірлік үнімен шарпысқан қыңыр қараңғылық. Айналада ызыңдап, кешкі аязды жел соқты... Жақын шилер басы күпсек қарын сілкітіп, мүшкілдік халін құптайды. Аласа, әлсіз жас бұталар да, жел екпінінен қалтақ қағып, тыным тыныштығынан айрылған... Осындай күш пенен әлсіздік айғақтарының арасында, қайсар мола өзі де иесіз өңірдің қара күшіндей дөцкиіп, қатқыл қарап, суық мұңмен қарауытып тұр» [3, 42].

Л. Соболев: «Зимние сумерки медленно опускались на степь. Покрытая снегом, она не темнела, а постепенно синела все гуще и гуще. Молчаливым холодом веяло от нее. В мутно-голубом просторе скоро стал виден высокий угрюмый мазар. Сто лет уже возвышается над всей округой его мощный заостренный конус, нет в нем ни трещин, ни выпавших камней. И так же, как властвует над невежественными потомками Кенгирбая его мрачный дух, так и могила его царит над степью, застыв в вековой неподвижности, глухая ко всему миру. В узкой двери стоит густой могильный мрак, наполняющий мазар. Там безмолвие вечной ночи, стойкая тьма, отгороженная толстыми стенами от света солнца, от живых голосов жизни. Кажется, что застыло самое время, что законы степи – суровые,

косные, жестокие − так же вечны и неизменны, как неподвижный мрак могилы.

По степи с тонким свистом промчался порыв холодного вечернего ветра. Заснеженные стебли высокого чия покорно и обреченно пригнулись к земле, низкорослый кустарник задрожал всеми ветками. Угрюмый мазар в жестоком и равнодушном спокойствии по-прежнему непоколебимо вздымал свои крепкие темные стены над степью, где сильный всегда валил слабого» [6, 35-36].

А. Ким: «К сумеркам заснеженная степь, смутно сокрытая во тьме, испускала голубоватое свечение. Бело-голубая холодная степь. На этом ровном сияющем фоне издали была заметна темно-серая, почти черная, островерхая стела на могиле Кенгирбая. Лет уже сто возвышался этот мазар на холме, возносясь узким, как кончик ножа, острием пирамиды выше всех могильных памятников во всей огромной округе. Но по прошествии этого времени старый мазар ничуть не обветшал, удивительным образом сохранился, как новый. Не было в каменной кладке ни трещинки, ни осыпей. Таинственную мощь и жестокую потустороннюю власть сохраняла эта могила, уже целый век поддерживая дух ослабевших сынов Олжая, Жигитек. Глядя на этот мазар, думалось, что никакого века не проходило, и жестокие, косные законы степи по-прежнему всевластно довлеют над кочевниками.

В проем узкого полуарочного входа аспидно-черным выглядела внутренность склепа. Там царила неподвижная вечная мгла. Свету дневному не было туда доступа – свет застыл на пороге... Вдруг взвыл и пронесся в морозной полумгле внезапный порыв ветра, словно свист раздался из угрожающей темноты надвигающейся ночи. Закачались, встряхивая метелками, испуганные толпы тростника-чия, словно сетуя на свою зимнюю безысходность. Стали тревожно вздрагивать, трепетать низкие, оголенные кусты таволги. И над всей этой мятущейся, в страхе и слабости, суетной растительностью − непоколебимо и величественно высился темный мазар, дом вечной смерти» [9, 50].

Мы уже говорили, что природные пейзажи в эпопее часто используются как компоненты поэтики автора. Вот как создаются параллельные образно-символические ряды: первый образно-семантический ряд представлен угрюмым мазаром, возвышающимся над заснеженной, молчаливой, темной степью с холодным ветром. Их равнодушие и могущество царят над стеблями чия, покорно и обреченно пригнувшимися к земле, над дрожащими всеми ветками низкорослыми кустарниками. Они представляют второй символический ряд.

В первом случае автор, описывая мазар, резюмирует: «И так же, как властвует над невежественными потомками Кенгирбая его мрачный дух, так и могила его царит над степью, застыв в вековой неподвижности, глухая ко всему миру». Во втором случае автор использует образное символическое сравнение, значительно усиливающее характер господства сильных мира сего и подчинения им униженных и покорных: «По степи с тонким свистом промчался порыв холодного вечернего ветра. Заснеженные стебли высокого чия покорно и обреченно пригнулись к земле, низкорослый кустарник задрожал всеми ветками. Угрюмый мазар в жестоком и равнодушном спокойствии по-прежнему непоколебимо вздымал свои крепкие темные стены над степью, где сильный всегда валил слабого».

В переводе сохранились важные художественно-определительные характеристики: образ степи – «покрытая снегом, она не темнела, а постепенно синела все гуще и гуще». Символика синего сгущающегося цвета несет в своей семантике лютый холод; образ мазара – он «угрюмый», «возвышающийся над степью», «в мутно-голубом просторе» (простор – пространственная характеристика беспредельной власти, господства, влияния). Мазару сто лет, застыв в вековой неподвижности, в нем безмолвие вечной ночи, тьма – слова-характеристики неколебимости вечных косных законов. Такой же содержательной характеристикой обладает и этот эпизод.

И у Л. Соболева, и у А. Кима сохранен общий трагический мотив и, в общем-то, оба они близки к передаче мрачного

психологического настроения. Перевод Л. Соболева сдержанный, хотя стилистическая манера А.А. Кима предполагает более внимательное отношение.

Итак, по-разному проявляет себя контрастный пейзаж в романе-эпопее «Путь Абая» и также сохранены его многообразные функции в русском переложении: он наиболее ярко преломляет важнейшие грани повествовательной системы, сюжетные коллизии, противопоставления и столкновения героев, различную и быструю смену их настроений и т.д.

Зачастую такой контрастный пейзаж в казахской литературе имеет природную основу и может считаться разновидностью природного пейзажа. Этот художественный прием прямого и резкого противопоставления разных (физических, социальных, интеллектуальных и пр.) миров, всевозможных ситуаций, каких-либо качеств людей и животных, свойств и форм предметов, различных событий и явлений, играющих в системе художественного произведения важную идейно-композиционную роль.

Таким образом, в структуре романа-эпопеи пейзаж является одним из содержательных и композиционных элементов художественного текста, выполняет многие функции, в том числе художественно-выразительные, литературно-изобразительные функции и формирует поэтику произведения.

В эпопее наблюдается «пейзажное мышление», заключающееся в стремлении автора воспринимать духовные явления в ландшафтных формах и измерениях. Пейзаж играет социальную, символическую, аллегорическую, композиционную и обрамляющую роли.

Анализ пейзажа в романе-эпопее показал большое богатство его поэтических функций, среди которых – организация и обогащение художественного образа, раскрытие психологических, философских, эстетических значений романа, создание контраста, статики или динамики сюжета, то есть он выступает как сюжетная мотивировка.

Большое значение в романе-эпопее имеет контрастный пейзаж, служащий средством раскрытия взаимоотношений героев, особенно ярко проявляя свои функциональные воз-

можности в моменты наивысшего напряжения, столкновения противоположных начал, идейных точек зрения.

Пейзаж в произведении выполняет функцию сравнения, олицетворения, метафоры и гиперболы широкой значимости, психологического параллелизма, способствует раскрытию внутреннего мира, создает эмоциональный фон, на котором разворачивается действие.

Пейзаж в эпопее может подчеркивать определенное душевное состояние героя либо оттенять ту или иную особенность его характера с помощью воссоздания созвучных или контрастных картин природы.

Особенное значение в раскрытии психологического мира героев романа играет образный параллелизм, наиболее часто встречающийся художественный прием, раскрывающий психологию героев, а также – романтически окрашенный пейзаж, источником которого становятся необычные, иногда фантастические миры, противопоставляемые реальной действительности, причем обилие красок делает пейзаж эмоциональным.

Таким образом, рассмотрев художественную функцию пейзажа в изображении казахского мира романа-эпопеи, мы убедились, что они органично связаны с национально-культурным миром.

Наиболее частая функция пейзажа в романе обнаруживается как форма психологизма, в этом смысле пейзажные зарисовки, природные этюды М. Ауэзова можно условно обозначить как «чувствительный пейзаж». Вместе с тем в тексте часто встречаются пейзажи, данные через восприятие героев, как знак их психологического состояния в момент действий.

Пейзаж в романе присутствует и существует как форма присутствия автора. Это выражается в косвенных оценках героя, происходящих событий. Авторское отношение к происходящему осуществляется различными способами. Один из них – точка зрения героя и автора на происходящее сливаются. Второй способ заключается в пейзаже, данными глазами автора и близких ему героев, но «закрытых» для чужих. Имеется и пейзаж, который становится полем авторского высказывания, опосредованной самохарактеристики.

Пейзаж в эпопее имеет национальное своеобразие, оно проявляется в тексте в использовании пейзажных образов для создания портретов. Описание природы в произведении становится выражением патриотических чувств. Развернутые описания природы и жизни казахов, их различных состояний связаны с полифункциональностью пейзажа.

Контрольные вопросы и задания:

1. Перечислите признаки и функции пейзажа в литературном произведении.
2. Назовите виды контрастного пейзажа.
3. Когда применяется контрастный пейзаж?
4. Каковы формы присутствия автора в литературном произведении?
5. Перечислите приемы, используемые в изображении незамкнутого пространства.
6. Найдите в тексте романа пейзажные зарисовки, играющие социальную роль.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основная литература:

1. Майтанов Б. Пейзаждың көркемдік семантикасы. – Алматы: Қазақ университеті, 2010. – 108 б.

2. Елеукенова Г. Академик З. Ахметов и его исследование «Мастерство писателя: черты поэтики» (из книги «Роман-эпопея Мухтара Ауэзова») // Академик Зәки Ахметов және бүгінгі қазақ әдебиеттану ғылымының өзекті мәселелері. – Алматы: Unigue service, 2008. – С. 66-69.

3. Қартаева А. Абай мен Мұхтар Әуезов әлеміндегі рухани сабақтастық. Филол.ғыл.докт. ...автореферат. – Алматы, 2010. − 43 б.

4. Жақанова Ж. Портрет психологизмнің бейнелеу құралы ретінде // Л. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті хабаршысы. Гуманитарлық ғылыми сериясы. – 2010. – № 1. – Б. 312-318.

5. Молдагалиева Ж.Т. Проблемы поэтики перевода. – Алматы: Қазақ университеті, 2007. – 118 с.

Дополнительная литература:

1. Әуезов М. Абай жолы: Роман-эпопея. – Бірінші кітап. Абай. – Алматы: Жазушы, 2003. – 365 б.

2. Әуезов М. Абай жолы: Роман-эпопея. – Екінші кітап. Абай. – Алматы: Жазушы, 2003. – 431 б.

3. Әуезов М. Абай жолы: Роман-эпопея. – Үшінші кітап. Абай жолы. – Алматы: Жазушы, 2003. – 384 б.

4. Әуезов М. Абай жолы: Роман-эпопея. – Төртінші кітап. Абай жолы. – Алматы: Жазушы, 2003. – 400 б.

5. Ауэзов М. Путь Абая: Перевод под ред. Л. Соболева. – Книга первая. – Алма-Ата: Жазушы, 1987. – 605 с.

6. Ауэзов М. Путь Абая: Перевод под ред. Л. Соболева. – Книга вторая. – Алма-Ата: Жазушы, 1978. – 592 с.

7. Ауэзов М. Путь Абая. – Книга первая / Перевод А. Кима. – Алматы: Жибек жолы, 2007. – 467 с.

8. Ауэзов М. Путь Абая. – Книга вторая / Перевод А. Кима. – Алматы: Жибек жолы, 2007. – 452 с.

9. Ауэзов М. Путь Абая. – Книга третья / Перевод А. Кима. – Алматы: Жибек жолы, 2009. – 420 с.

10. Ауэзов М. Путь Абая. – Книга четвертая / Перевод А. Кима. – Алматы: Жибек жолы, 2009. – 448 с.

Учебное издание

Болатова Гульжан Жамбыловна

АНАЛИЗ ПОЭТИКИ ЭПОПЕИ «ПУТЬ АБАЯ»

Учебное пособие

Корректор *Г.С. Бекбердиева*
Компьютерная верстка *А.Ш. Калиева*
Дизайн обложки *Р. Скаков*

ИБ № 7133
Подписано в печать 05.03.14. Формат 60х84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Объем 8,56 п.л. Тираж 100 экз. Заказ № 264.
Издательство «Қазақ университеті»
Казахского национального университета им. аль-Фараби.
050040, г. Алматы, пр. аль-Фараби, 71. КазНУ.
Отпечатано в типографии издательства «Қазақ университеті».

НОВЫЕ КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ҚАЗАҚ УНИВЕРСИТЕТІ»

Чекина Е.Б., Капасова Д.А. Русский язык: учебное пособие для студентов-экономистов. – Алматы: Қазақ университеті, 2013. – 188 с.

В пособии предлагается обучение студентов казахских отделений чтению текста по специальности на русском языке, воспроизведению текста с различными целеустановками, обучение практическим навыкам структурно-смыслового анализа научного текста и построения на его основе самостоятельного высказывания в письменной и устной форме.

Мейрамгалиева Р.М. Типология и структура философского романа современной казахской литературы. – 2013. – 192 с.

ISBN 978-601-04-0164-8

В монографии впервые ставится и в определенной степени решается актуальная для современной науки проблема типологии и структуры казахского философского романа. Материалом для ее решения служит обширный художественный материал – романы на философские темы конца прошлого века, начала этого века.

Айтпаева А.С. и др. Контрольные задания по языковой адаптации для студентов-иностранцев начального уровня обучения: учебное пособие/ А.С. Айтпаева, М.И. Акберди, Р.К. Дюсетаева. — Алматы: Қазақ университеті, 2013. – 122 с.

В пособии представлены задания, направленные на определение уровня владения языком в определенной ситуации. Задания, имеющие форму диалогов, текстов, кроссвордов и прямых вопросов помогают осуществить контроль умений и навыков, полученных обучающимися в русле курса «Языковая адаптация».

Нуршаихова Ж.А **Тесты** для иностранцев: учебное пособие для иностранных граждан – 2013. – 352 с.

ISBN 978-601-04-0166-2

В пособии представлены тесты по русскому языку как иностранному по всем видам речевой деятельности (уровень В1), по истории Казахстана, по русской литературе и математике.

Тесты по русскому языку могут быть предложены иностранным учащимся для подготовки к независимому тестированию I-го сертификационного уровня (ТРКИ-1). Объемный тестовый материал может использоваться преподавателями, работающими в иностранной аудитории, как на занятиях, так и при подготовке различных учебных пособий.

Есембеков Т.У. Функции драматизма в художественном тексте. – Алматы: Қазақ университеті, 2013. – 304 с.

ISBN 978–601–04–0061–0

Монография посвящена проблемам аналитического рассмотрения функций драматизма в художественном тексте. В книге затрагиваются теоретические вопросы, необходимые для анализа и интерпретации прозаических произведений. Рассмотрены связи драматизма с авторской позицией, литературным процессом, освещены основные способы и формы проявления драматизма в прозаическом тексте.
